

العدد الثلاثون بعد المائة
عمّان
مجلة ثقافية شهرية


إهـــــداء ٢٠٠٦
أمانة عمان الكبرى
المملكة الأردنية الهاشمية
للفنانة رنا سفاريني

نص الكلمة التي ألقاها معالي المهندس نضال الحديد أمين عمان في حفل افتتاح مهرجان أيام عمان المسرحية التي أقيمت برعاية ودعم من أمانة عمان خلال الفترة من ٣/٢٧ وحتى ٢٠٠٦/٤/٥ وبمشاركة فرق مسرحية من العراق وسوريا وفلسطين وتونس وألمانيا والسويد إلى جانب الأردن



الأخوة والأصدقاء رؤساء وأعضاء الوفود العربية والأجنبية المشاركة..
أيتها الأخوات.. أيها الأخوة..

مرحباً بكم في عمان التي تتطلع إلى مشاركتكم في هذا المهرجان المسرحي المتجدد كماً ونوعاً بمثابة تكريم لها من نخبة متميزة من مبدعي بلدنا ووطننا العربي والأصدقاء من دول العالم المختلفة، ذلك أن بلدنا كان وما زال وسيظل القابض على جمر إيمانه بالثقافة والمعرفة باعتبارهما تشكلان الجانب الوضّاء لتراث الأمة ومخزونها الحضاري، وجدارين صلبين من الصعب اختراقهما للنيل من هذا التراث أو محاولة تهميشه أو تغييبه. وأستطيع أن اؤكد لكم جميعاً أننا في الأردن وباستشراف لا أجمل ولا أبهى لفكر قيادتنا الهاشمية نؤمن أن الإبداع الحقيقي الذي يلامس قلوب الناس ويعبّر عن آمالهم وطموحاتهم، ويتصدى للمعيقات التي يواجهونها لا يمكن أن ينبت أو يترعرع في تربة فاقدة لفضاءات من الحرية والتي من شأنها أن تمنح المبدع آفاقاً واسعة من الجرأة والشجاعة للتعبير عما يؤمن به لإحداث عمليات التغيير المطلوبة اجتماعياً، واقتصادياً، وفكرياً بهدف التأسيس لمشروع الأمة النهضوي على مختلف الأصعدة.

ولهذا فإننا نتمنى عليكم أن لا يقترب الخوف أو التردد من عقولكم وأنتم تكتبون نصوصكم المسرحية أو وأنتم تقفون على خشبة المسرح لمخاطبة جمهوركم، فهذا البلد كان وسيظل منحازاً للحرية والخير والعدل كانحيازه لثوابت أمته التاريخية واعتصامه بعقيدتها الإسلامية السمحة.

أيتها الأخوات.. أيها الأخوة..

أرجو أن تأذنوا لي أن أوجه التحية والتقدير للقائمين على أيام عمان المسرحية "مهرجان الفوانيس" في دورته الثانية عشرة على إصرارهم المعبّر عن عزمهم وعزيمتهم بالمضي قدماً في إقامة هذا العرس الفني بموعده المحدد من كل عام رغم الكثير من الصعوبات التي تواجههم. وأود أن أنقل إليهم أن أمانة عمان التي سعدت هذا العام بفوزها بجائزة الملك عبد الله الثاني للإبداع عن المدينة العربية في مجال الثقافة من بين خمس عشرة مدينة عربية تقدمت لهذه الجائزة، ستظل إلى جانبهم داعمة ومؤازرة لهذا المهرجان وفعالياته المختلفة والتي نتمنى أن تضيف كل عام لبنة جديدة إلى مسرحنا الأردني والعربي بامتداداته العالمية مع الدول الصديقة.

الأخوة والأصدقاء رؤساء وأعضاء الوفود المشاركة..

نكرر الترحيب بكم ونتمنى أن تليق ضيافتنا بالطاقات الإبداعية المتميزة التي تسعد عاصمتنا باستقبالهم والاحتفاء بهم وبأعمالهم، لأنهم يضخّون في شرايينها البهجة والفرح من أجل أن تظل روحها متقدّة مشرقة، فواحة بالطمأنينة لأهلها وزوارها من الأشقاء والأصدقاء.

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته

عمان

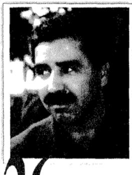


الغلاف الأول والأخير:
للفنان عبد الأمير علوان



4
«غايب» لبتول الخضيري:
رواية تمزج السخرية بالألم

12
الروائي التونسي الحبيب السالمي:
لا حياة خارج الموت



26
سطوة الاغتراب وجمالية الكتابة
في «عصافير الوشاية»

44
مع الكاتب الأرجنتيني
الكبير خورخي لويس بورخيس





المحتويات



AMMAN

130

تصـدر عن
أمـانة عـمّـان الكبـرى

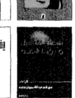
نيسان / ٢٠٠٦



87

الروائيـــة جين أوستن
صراع لا يخبو بين مشاعر
الحب المتأججة وكبرياء
النفس المجــروحـــة..!





92

اصـــــدارات

المراســـلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان

امانة عمان الكبرى

ص.ب (١٣٢) تلفاكس ٤٦٢٨٧١٠

هاتف ٤٦٣٥٠٨٣

الموقع الالكتروني: www.ammancity.gov.jo

البريد الالكتروني: e-mail: amman_mg@yahoo.com

رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية

(٢٠٠٢/٨٣٣/ د)

ملاحظة

- ترسل الموضوعات مرفقة بالصور والاغلفة عبر الايميل.
- مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً، ولن تقبل المجلة أية مـادة من أي كـاتب يتـضح أنه أرسل مـادة سبق نشـرها.
- لا تعـاد النصـوص لأصحـابهـا سـواء نشـرت أو لم تنشـر.



في الرواية النسوية

«غايب» لبتول الخضيري: رواية تمزُجُ السّخرية بالألم

د. إبراهيم خليل *


الخضيري

غايب هو عنوان الرواية الثانية لبتول الخضيري من العراق وكانت قد نشرت قبل ذلك روايتها الأولى كم بدت السماء قريبة. في تلك الرواية تناولت الخضيري أحداثا وقعت في أثناء الحرب العراقية الإيرانية، أما في الرواية الجديدة فتعرض لحوادث تقع في أثناء فترة الحصار التي امتدت من العام ١٩٩١ إلى العام ٢٠٠٠ وهو العام الذي تنتهي به حوادث الرواية الجديدة. وفي الرواية السابقة اتخذت من العراق فضاءً للحوادث تتحرك فيه شمالا وفي الجنوب، أما في الرواية الجديدة فيهيمن عليها فضاء الشقق السكنية في عمارة واحدة من خمسة أدوار تقع في ساحة الفردوس. والأشخاص في الرواية الجديدة يواجهون مشكلات الحصار، وما تمخض عنه من الفقر، والجوع، والمرض، والحاجة إلى أكثر الأشياء ضرورة.

في هذا المقام، تبدو المقدمة التي استهلت بها بتول الخضيري روايتها مقدمة ذات معنى؛ فقد جاء في تقرير طبي، وفي مذكرة للشرطة، أنّ والد دلال بطلة الرواية، والصوت السارد الوحيد في النص فارق الحياة قبل والدتها بنصف ساعة. فقد انفجر لغمٌ من مخلفات حرب عام ١٩٦٧ تحت السيارة التي كانا يستقلانها في أثناء سفرهما من بغداد إلى مقر وظيفته الجديدة في سيناء. أما هي فلم تكن أكثر من لفافة قذفها الانفجار من نافذة المقعد الأمامي، واستقرت على الرمل، وقدّر لها أن تعيش.

فأجواء الحرب، والانفجارات، والمرض، والموت، و" سبحان الله الطفلة لم تخدش!" تخيم على الرواية.

وفي مثل هذه الحال ترسل الطفلة إلى شقيقة القتيلة لكي ترعاها، وتربيها، وقد صادف ذلك أن خالة الطفلة لم يكن لديها أبناء فاحتضنت هي والزوج أبو غايب هذه الفتاة.

وثمة فجوة في الحوادث، فنحن لا نعرف، بالضبط، ما الذي حدث بعد ذلك، وكل ما نعرفه أن الكاتبة فتحت قوسا ووضعت بداخله مشهد الحصار، وامرأة تعمل في حياكة الملابس وتفصيلها، ورجلاً كان فنانا تشكيلياً وأصيب في آخر أيامه بداء الصدفية، وهو يحاول بشتى الوسائل أن يخفف من أثر هذا الداء، وأمطاراً حمضية تهبط فجأة على سماء بغداد فتحول النخل الأخضر إلى أشباح سود. وهذا النوع من الأمطار هو مزيج من دخان القذائف التي يطلقها الحلفاء، والماء المندلق من السماء. وتتوالى مشاهد الحصار : انقطاع الكهرباء، الرجال والنساء يقفون في صفوف طويلة يحملون قسائم التموين للحصول على كميات من الأرز والسكر والشاي. وسارقو الإطارات يتركون السيارات في الأحياء مرفوعة على الحجارة، بعد أن تولى زمن الفولفو، وأصبحت الثلاجة خاوية إلا من أشياء تستخدم علاجا لأبي غايب. ولم يعد ثمة ما يخلو من الغش حتى مواد البناء تؤدي إلى هبوط أحواض الاستحمام على الناس. وثمّ أسواق كبيرة تفتح لبيع الملابس القديمة بعد أنْ لم يعد في قدرة كثيرين شراء الملابس الجديدة. وفجأةً تظهر في الأفق قصاصة من أحد التقارير تذكر أنّ " ما بين ١/١٦ و٢/٢٧ من السنة ١٩٩١ أسقط التحالف ٨٨ ألف طن من القنابل على بغداد، أي ما يعادل ٧ قنابل نووية بحجم قنبلة هيروشيما..

وهذا يعني أنّ العراق كان يتعرض لما معدله قنبلة نووية واحدة أسبوعيا خلال فترة الحرب "

عمارة أم مازن:

هذه لقطات تمهد في نظرنا للدخول في فضاء الرواية.

فهي تبدأ بدايتها الحقيقية عندما تشرع في الحديث عن أم مازن، وهي سيدة مربوعة، مغلفة الرأس بفوطة سوداء تلتحم بدشداشة من اللون نفسه. وعلى كتفيها عباءة، وهي تشبه في حركتها فقمة متثاقلة. تتخذ أم مازن من أحد الطوابق، وهو الخامس، في العمارة منزلا لها مع خادمتها بدرية. وأم مازن هذه تعالج النساء، وتلغي الحجب، وتبّطل أفعالها وتأثيرها، وتطبّب الرجال الذين يعانون من وهم العجز الجنسي، بسبب العمر، أو لأنّ سحراً آخر يؤدي بهم إلى هذه الحال. وعندما تزور دلال وخالتها أم غايب منزل أم مازن تجدان عدداً غير قليل من النسوة. وهنا يبدأ الحديث، وتفضي كلّ منهنّ بأسرارها للأخرى. وأم مازن تواصل قراءة الفنجان، وفي أثناء ذلك تصل أخبار عن قصف البصرة. لكنّ امرأتين من الحضور تتحدثان عن قصف ملجأ العامرية على الرغم من مرور عشر سنوات على ذلك، لتكتشف الرّاوية دلال أنّ المرأتين فقدت كل منهما عقلها وتظنان أن العامرية تقصف الآن.

ومن هذا العالم الغريب العجيب تحوك بتول الخضيري العشرات من القصص المتداخلة، عن هموم العائلات العراقية في الحصار، بما في ذلك هموم الأطفال الذين يذهبون إلى المدارس فلا يجدون أقلام الرصاص التي يمنع استيرادها حتى لا تدخل في صناعة السلاح، لذا تتنهد أم غايب قائلة" وين كنا... وين صرنا.. " تتذكر أحوال العراقيين وما عاشوه من رخاء يصل حد الترف، فيما تتذكر دلال الصبي أمجد الذي كانت تلهو معه وتلعب، حتى أنها اتخذته في العطلة الصيفية خطيبا، وكانا ينظران للعالم من تحت قاعدة قدح. والآن أين أمجد هذا؟ لقد قتل هو وعائلته جميعا في حادث طائرة قيل إنه كان مدبراً.

وفي أوج الشعور بالحاجة الماسة لكلّ ما هو ضروري للتخفيف من أعباء الناس توجه أبو غايب إلى مشتل زراعيّ مصطحبا دلال، ودار حديث بينه وبين مهندس زراعيّ حول تربية النحل،



وأخيرا يقرر أبو غايب أنْ يصبح مربي نحل يجني منه العسل، ويبيعه لقاء مبالغ نقدية مقبولة، ومعقولة، تمكنه من التغلب على مصاعب الحياة، ومتطلبات الأسرة. فالأزمة، كما يقول المهندس الزراعي، تولد معادلات، ولهذا فهو سيشتري نحْلا بالمبلغ الذي كان من المقرّر أن تجرى به عملية تجميل لدلال تعيد لفمها وضعه السابق.

ونتعرف على شخصية جديدة تختلف عن أم مازن، وهي إلهام الممرضة في مستشفى البصرة، وهي تحاول العثور على أمها التي تركت العراق وعادت إلى فرنسا، وتستعين على همومها المتراكمة بالتدخين. وبما أنها تعمل في مشفى، فإن لديها الاطلاع التام على ما يقع من كوارث. تقول عن أمها: أفكر بها في كثير من الأحيان، ولا سيما عندما نأخذ جثث الأطفال الرضّع لنرسلها إلى المحارق خوفا من انتشار المرض "

فعلى الرغم من أنّ أوضاع الحصار جعلت القلوب كالحجارة أو أشد قسوة، إلا أن إلهام ما تزال تثق بالمستقبل " مهما تدهورت الظروف، قلبي يحدثني أنني سألقاها"

وإلى جانب إلهام تظهر شخصية أخرى من سكان العمارة، وهو العم سامي، الذي يشغل الطابق الرابع، فهو مصور صحفي سابق تمتلئ صالة شقته بصحف قديمة وأخرى جديدة، فيها تقرأ دلال ما سبق أن مهدت له المؤلفة من مشاهد " دمّر عشرون ألف منزل، وشقة، ومجمّع سكني، وقطعت مئة ألف نخلة نتيجة القصف، وسمع عن سيدة أجريت لها عملية ولادة قيْسرية دون مخدر ". والأنسولين الذي لا بدّ منه لمرضى السكري لم يعدْ موجوداً، في حين يتحدث التحالف عن قنابل ذكية لا تخطئ الهدف، وتميز الإشارة المرورية الحمراء عن الخضراء، فتقف ثم تستأنف لتضرب مثلما يقول أبو غايب مراكز الاتصالات، ومحطات توليد الكهرباء، وتنظيف المجاري، ومشاريع تنقية المياه. وأبو غايب يمضي قدماً في مشروع النحل، ويتأجر ساحة التنس. ويبدأ الخلاف بينه وبين زوجته لأنها كانت تريد الاتجار بالأقمشة لا بالعسل، فهي تراقب الساحة بعد أن رتبت، ونقلت إليها الخلايا، والأحواض، التي تزرع فيها الزهور التي يحبها النحل، ولا سيما عبّاد الشمس. والعم سامي الذي يروي لدلال حكاية مصرع زوجته وولده في منزل قريبة لها كانت تزورها زيارة عادية عندما قصف منزل الفنانة التشكيلية ليلى العطار، لم يتبق له بعد ذلك غير الكاميرا، وغير ما يخفيه في منزله من صور كثيرة توثق الحرب، ليس بالصور حسب، بل بالصوت أيضاً. فلديه جهاز تسجيل يروي لمن يريد تفاصيل ما التقطته عدسته المصوّرة. وفي الوقت الذي ترفض فيه دلال أن تكون مصوّرة كالعم سامي يظهر في البناية مستأجر جديد هو (سعيد) صاحب صالون التجميل (الكوافير).

أما إلهام فتكتشف ورما خبيثا في ثديها الأيسر، الأمر الذي يؤدي إلى استئصاله ووضع ثدي صناعي عوضا عنه حفاظا على وهم الأنوثة. ولكنها في النهاية تسجن بتهمة المتاجرة بالأطراف البشرية، والأعضاء التي كانت تحصل عليها من المستشفى، وتقدمها للجزار الذي يقع دكانه على مقربة من العمارة، ليغش بها اللحوم المباعة للزبائن بعد فرمها بآلة كهربائية. وفيما يواصل أبو غايب تعريف دلال بالنحل وعالمه يطلب سعيد الحلاق منها أن تساعده في أعمال الصالون، وفيه تتعرف إلى عادل الذي لا يتردد في التعبير لدلال التي ما تزال في سنتها الجامعية الأولى عن إعجابه بها، على الرغم من أنّ فمها ينحرف إلى جهة من جهتي الوجه، وهو لا يهمه هذا، وما هي إلا عدة لقاءات حتى أقنعها بأنه يهيم بها ويحبها حباً شديداً. وفي نهاية الأمر يستطيع التغرير بها ومعاشرتها جنسيا مرة في الصالون، ومرة أخرى في شقة إلهام بعد إلقاء القبض عليها، وإيداعها السجن.



أول الغيث

وأخيرا يفوز أبو غايب بأول نتاج من العسل، يبيع بعضه لأم مازن التي تتذوقه تذوق الخبيرة، وتؤكد أنه عسل حر طبيعي وغير مغشوش. لذا يصبح عضواً في جمعية النحّالين. وغدا الإنفاق على المنزل مناصفة بينه وبين أم غايب. وفجأةً تظهر شخصية جديدة، هي رندة القادمة من عمان لحضور المعرض الزراعي، ففي أثناء زيارته لمعرض المنتوجات الأردنية يقابلها، وعندما يتصافحان يتبين في يديها آثار مرض جلدي هو (الصدفية) وكان ذلك سببا مقنعا للتقارب بين أبي غايب ورندة فربّ صدفيةٍ خيرٌ من ألف ميعاد!.

نار الغيرة:

وهذا التقارب سرعان ما يشعل نار الغيرة في صدر زوجته أم غايب.لا سيما وأن أبا غايب وجه دعوة لرندة لحضور المؤتمر الزراعي الذي شاركت فيه وفود من دول عدة، وعلماء، وباحثون من وزارة التعليم العالي، والبحث العلمي. وجلست مستمعة أنيقة مبدية إعجابها بما خصص للنخيل، وصناعة التمور، من عناية، فضلا عن زراعة الشمندر السكري.وقدمت رندة لأبي غايب الكثير من الأدوية على سبيل الإهداء، وحدثته مطولا عن المصحّ المقام على شاطيء البحر الميت، وطمأنته بأنّ حالته ليست مُستعصية، فبَعْضُ الأجانب الذين زاروا المصحّ، لم يقضوا أكثر من أسابيع حتى كانت قدْ ظهرت النتائج.

وازدادت غيّرة أم غايب، فيما بدأ شيء يلوح في الأفق، وهو تحول النحل الوديع المسالم إلى نحل شرير، يتطاير في الهواء مثل سحابة منقطة تهتاجُ فيها العاملات، وترفرف بأجنحتها وكأنها في معركة ضروس. ويحاول أبو غايب تهدئة النحل، تارة باستخدام خراطيم المياه، وطوراً بإشعال بعض الأعشاب الجافة، والأغصان اليابسة، لإطلاق سحابة من الدخان. وعندما يسافر إلى الأردن تلبية لدعوة من رندة، يطيل الغياب، وتزداد غيرة أم غايب إلى درجة لم تبال عندها بإلحاق الأذى به، ومن ذلك أنها نثرت الدبابيس في المكان الذي اعتاد الجلوس فيه. وعندما يعود، ويكتشف ذلك، يعلو صوت كل منهما في وجه الآخر، ويتبادلان التوبيخ، والتقريع. هي تدعي أنه لم يعدْ يحبها، وهو يؤكد لها أنهما كبرا عن مثل هذا. وفي تلك الأثناء يتم إلقاء القبض على أمّ مازن، بتهمة الشعوذة، فتساق إلى السّجْن في مَشْهد احتفاليّ لا يخلو من الكوميديا.

البحث عن بديل:

ويتكرر تحول النحل إلى حشرات شرسة، ولا سيما بعد قصف المكان، وما نشأ عنه من اجتثاث الأجزاء العليا الباسقة من النخيل، فلم يعد يجد النحل تمراً يتغذى به، ويبدو أنه عثر على بديل لذلك في قشور الخضار والفواكه المتعفنة. لكنّ الأمر لم يكن بتلك البساطة مثلما ظن أبو غايب، فسرعان ما تبيّن أن بعض النحل قرر التطريد، وسرقة العسل الآخر، ومع أن تهدئة النحل لم تكن بالأمر الهين، ولا كانت تهدئة خواطر أم غايب بالأمر الهين، ولا التخلص من آثار القصف الذي تعرضت له ساحة الفردوس بالأمر الهين، فقد تم على حين غرة اكتشاف التغيير الكبير الذي جرى في المكان. وأن النادي الذي يلاصق ساحة التنس حيث خلايا النحل أصبح مغلقا يمنع الاقتراب منه، وضربت فيه خيمة عسكرية كبيرة، وأمامها جندي ثابت لا يريم، ولا ترى منه إلا مقدمة سلاحه المعدني.إلا أنّ سعيدا وهو الحلاق، ودلال يصرّان على معرفة جلية الأمر، فتتسلل من جانب المطبخ إلى أسفل الخيمة، لترى الجثث مكدّسة داخل الخيمة: جنود ورجال وأطفال ونساء وشيوخ بعضهم فوق بعض، مشوهون وفوقهم مصابيح كشافة، والنحل يحوم فوق الأجداث متغذيا بالدم الذي أسنتْ رائحته، وعندما تروي دلال لأبي غايب ما رأته في الخيمة يكتشف الحقيقة، لم يعد ثمة ما يفرّق بين النحل والدبابير الحمر، فالعسل الذي شهدت له أم مازن بأنه عسل طبيعي حر وغير مغشوش، أصبح مغشوشاً وبأسوأ الأنواع. في تلك اللحظة يقرر أبو غايب اللجوء إلى طريق آخر.

> **يتكرر تحول النحل إلى حشرات شرسة، ولا سيما بعد قصف المكان، وما نشأ عنه من اجتثاث الأجزاء العليا الباسقة من النخيل، فلم يعد يجد النحل تمراً يتغذى به، ويبدو أنه عثر على بديل لذلك في قشور الخضار والفواكه المتعفنة.**

يقول لدلال:

"سمعت أن بعض الأثرياء العراقيين في لندن، وعواصم أوروبية أخرى، مهتمون بشراء اللوحات الأصلية".

وهذا الكلام يعني أن الرجل يفكر بتصدير لوحاته ومقتنياته وبيعها، وبذلك يحصل على نقود ودولارات كثيرة. والطريقة تتلخص في إخفاء اللوحات داخل صناديق النحل وإرسالها إلى عمّان، عبر الحدود بطريقة قانونية، وهناك تتسلمها رندة التي تعمل في فندق البحر الميت، وتقوم بنقلها إلى المشترين، ولكن ذكر اسم رندة أشعل الغيرة في صدر أمّ غايب، إلا أن الظروف لا تسمح لها بالاعتراض، أو التعبير عن النار المضطرمة في أحشائها، وهكذا يتم الاتفاق على كتمان الأمر لأن عبور اللوحات ليس بالأمر اليسير.

صدمة المفاجأة:

توقع أبو غايب كل شيء إلا أن يكون الحلاق سعيد وصاحبه عادل يراقبان العمارة، ويرسلان التقارير الإخبارية عنها وعن السكان للمخابرات. وأن عادل نفسه ليس سوى ضابط برتبة عسكرية كبيرة، واسمه الحقيقي جمال، ولقبه الجارور لأنه يعاقب الأشخاص الذين يحقق معهم بوضع الأيدي في جرار ثم يقوم بإغلاقه بعنف مما يؤدي إلى تكسير بعض الأصابع. وكانت النتيجة أنهم بدلا من أن يتلقوا مكالمة هاتفية من رندة تخبرهم فيها بوصول اللوحات يفاجأون بعدد من رجال الأمن يتقدمهم عادل ببزته العسكرية يقتحمون المنزل، ويفتشونه تفتيشاً دقيقا، ثم يقتادون أبا غايب بتهمة تهريب التراث العراقي. أما سعيد فيقرر مغادرة الصالون إلى لبنان بعد إتمام المهمة والحصول على حفنة دولارات يقدم بعضها لدلال التي ترفضها بالطبع بعد أن تبينت كم كانت مخدوعة بعادل وسعيد. في تلك اللحظة يؤم البناية حمادة بائع الصحف، وتكتشف أنه لا يعرف القراءة ولا الكتابة فتقرر تعليمه حروف الهجاء.

فضاء المكان:

أردت بهذا المساق الملخص لحوادث

الرواية مساعدة القارىء على الدخول في أجواء النص الذي تم بناؤه- ولا ريب بطريقة جديدة اعتمدت فيها المؤلفة بتول الخضيري على الشذرات السردية المتقطعة المتباعدة عن بعضها من حيث الزمان والمكان، بدلاً من السرد المطرد، الذي ينطلق من البداية باتجاه الخاتمة في خط مستقيم أو متعرج أو حتى متكسر. ولهذا، فإن من يقرأ الرواية قد يفقد لأول وهلة حماسته لقراءتها متذرعا بخلو البنية من التماسك، واعتمادها على التشظي بدلا من الانتقال السلس من حادثة إلى أخرى، ومن واقعة لواقعة جديدة.

وقد وفر الفضاء المكاني وهو العمارة الإطار الخارجي الذي يوحد العمل، فنحن أمام مجموعة من العائلات، أو الأشخاص بكلمة أدق، لكل منهم قصة، وحكاية طويلة مع الحصار والحرب والظروف. فدلال على سبيل المثال عاشت بمحض الصدفة، لأن الانفجار الذي أودى بحياة والديها في صحراء سيناء شاءت المقادير أن يؤدي إلى قذفها من نافذة المقعد الأمامي دو أن تخدش، وهكذا قدر لها أن تعيش لتكتوي بعد ذلك بنيران ما خلفته حربان : حرب الخليج الأولى وحرب الخليج الثانية. يتلوهما حصار خانق استمر نيفا وعشر سنين اضطر فيها الناس إلى ادخار المحارم الورقية، وجمع أعقاب السجائر وتهريب أقلام الرصاص، أو العودة إلى الكتابة بالوسائل البدائية.

وفي هذه الأثناء كبرت دلال وأنشأت علاقات مع (أمجد) الذي قتل هو ووالده وأمه في حادث طائرة مدبر.

وسعيد وعادل الوحش المتنكر في زيّ حمل وديع وإلهام والعم سامي المصور الصحفي والأستاذ وأم مازن وخادمتها بدرية. وتنتهي من الدراسة الثانوية لتدخل الجامعة وتختار دراسة اللغات بتشجيع من إلهام التي كانت تتقن الفرنسية. وفي الجامعة تعصف بها الحوادث، فيقتل من يقتل من الطلاب، ويساق إلى السجن مدرسون، وفي نهاية الأمر تظفر بالدرجة الجامعية الأولى على أمل أن تجد وظيفة بأربعة دولارات في الشهر. وهي من خلال الخبرة : تتعرف على عالم النساء الداخلي، فضلا عن عالم الرجال، تارة في صالون التجميل، وطورا في شقة أم مازن، التي زارتها مراراً مع خالتها أمّ غايب. وعلى وقع ما كانت تسمعه من النساء

اعتمدت المؤلفة بتول الخضيري على الشذرات السردية المتقطعة المتباعدة عن بعضها من حيث الزمان والمكان، بدلاً من السرد المطرد، الذي ينطلق من البداية باتجاه الخاتمة في خط مستقيم أو متعرج أو حتى متكسر.

وعلاقاتهن بالرجال انقادت إلى البحث عن الفاكهة المحرمة، فالاستسلام لأول طارق(جمال جارور)المتنكر بقناع عادل صديق سعيد. وكانت هذه التجربة تجربة مرة إذ إنّ هذا الذي استسلمت له لم يكلف نفسه عناء النظر إليها، والاستماع لندائها، عندما قدم للشقة للقبض على أبي غايب.

هنا نلاحظ أن حياة دلال لم تكن أكثر من خيبات متواصلة : الوالدان يذهبان للعمل في سيناء فيقتلان، أمجد خطيب الطفولة في العطلة الصيفية يذهب مع والديه في رحلة بالطائرة فيلاقون حتفهم في حادث قيل إنه مدبر. صديقتها إلهام تعمل في التمريض لتصاب بسرطان الثدي، فتفقد بسبب ذلك دليل أنوثتها أمام الناس بعد أن تخلت عنها الأم ذات الأصل الفرنسي. وتفجع بها إذ تعلم أنها كانت تتاجر بالأعضاء البشرية، والأطراف الآدمية، التي كانت تحصل عليها من المشفى، وتبيعها للجزار ليغش بها اللحوم المباعة للزبائن، بما في ذلك من تصورات تؤدي إلى الشعور بالغثيان. وسعيد، الذي اتخذته صديقا، ومعلما، تكتشف أنه لم يكن حلاقا بالفعل، وإنما كان مندوبا لأجهزة الأمن مهمته مراقبة سكان العمارة، بمن فيهم دلال نفسها، وهو الذي أبلغ جمال جارور عن طرود النحل المرسلة إلى رندة في الأردن، وكذلك هو الذي أبلغ عن أم مازن.

وأبو غالب هو الآخر درس الفن في إحدى الدول الأوروبية أيام الرخاء والخير، واصطحب دلال إلى كوبنهاجن، عاد ليزين جدران الشقة بلوحاته الكثيرة، وليضع المزيد منها في مستودع، فيعلوها الغبار المتراكم يوما بعد آخر دون أن يستطيع عرضها، أوبيع شيء منها في أوضاع لا يجد الناس فيها ما يأكلونه أو ما يشترون به الدواء واللباس. يحاول أن يتغلب على تلك الخيبات المتواصلة فيأتيه داء الصدفية ليزيده خيبة على أخرى فالقشور تتناثر عن يديه في الأرض ليزيد من أعباء زوجته في التنظيف والكنس. يلجأ إلى تربية النحل لكون الفن لا يطعم خبزاً. والنحل لا تكلف تربيته كثيراً. فهو يعود بهذه الفكرة إلى البدائية عندما كان الناس يعتمدون في غذائهم اليومي على ما تجود به الطبيعة. وعندما يلوح في الأفق أن المشروع بدأ يحقق نجاحاً، حالت ظروف الحرب والقصف دون المضي فيه، وأسقط في يديه بعد أن لم يعد يجد النحل ما يتغذاه.. لا تمور.. ولا زهور، وصار غذاؤه الوحيد الدم المسفوح الذي قارب التعفن. فيهتاج، وتتحول الحشرات المسالمة إلى شرسة، والعسل الحر الطبيعي إلى عسل مغشوش. وما حصده أبو غايب من ذلك كله أقل قسوة من حصاده الذي أعقب تهريب اللوحات. فبدلا من أن يتحقق الحلم باستقبال حوالات بالدولار ثمنا لهاتيك الروائع التي وضع فيها عصارة فنه، وخلاصة روحه، يتحول الحلم إلى حبل يضيق حول عنقه، وقيود توضع في معصميه، ريثما يتم إيداعه السجن، بتهمة ليست بسيطة : تهريب التراث العراقي.



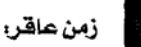
قارئة الفنجان:

تلخص هذه المأساة التي يعيشها أبو غايب حكاية أم مازن: قارئة الفنجان، التي تتخذ من الأدعية، والأعشاب، والكتابات، والرموز، والنظر في بقايا البن في قعر الفنجان، وسيلتها لكسب قوتها في غياب الوسائل الأخرى. وتتأجر الشقة في الدور الخامس، لتتحول في أيام قليلة إلى عيادة تنافس عيادات الأطباء المشهورين الذين درسوا الطب، وحصلوا على شهادات عالية من جامعات محترمة في باريس، ولندن. ومع ذلك، فإن هذه السيدة لا تلبث قليلا حتى تصبح موضع اتهام وريبة، صحيح أنها في بعض العلاجات، والوصفات، لم تتعد الدور المتقن لمحتال يخدع الناس بمعسول الكلام لقاء بعض النقود. ولكنها كانت، في الحقيقة، بما تقوله، وبما تصفه، وما يقال في منزلها من حكايات، وأقاصيص، إنما تعبر عن وصف دقيق لحياة الناس المغلفة بالقشور، والطلاء الخارجي. فمن

خلال هذه الشخصية استطاعت بتول الخضيري إطلاعنا على الكثير من التفاصيل التي نجهلها عن حياتنا.

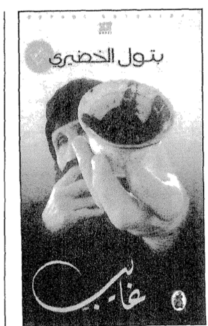
فالناس غالبا ما يخفون ما يحسون به، ويكتمونه، حتى عن أقرب المقربين، وإخفاؤهم له لا يعني أنه غير موجود، أو أن الحديث عنه ضرب من الكذب والخداع، فأم مازن وبدرية والمرضى الذين يزورونها وأحاديثهم السلسة كشفت عن جانب آخر للواقع، وهو جانب الخرافة والغيب والأسطورة، التي تقوم عليها الشخصية العربية ولا سيما المرأة، لأن أكثر الزبائن كنّ من النساء، وإن كان بعض الرجال حاولوا أن يكونوا في الصورة عن طريق من ينبن عنهم.

والحق أن الحال التي آلت إليها أم مازن، في نهاية الرواية، تمثل جانبا من مأساة العراقيين في ظل الحصار، وضغوط الحرب. فقد أصبح كل شيء عرضة للاتهام، والتحقيق، ولم يعد ثمة شيء فوق الريبة، والحرب عادة تورث التوتر، والقلق، والفتن.. وهذا ما أصابت الكاتبة في تصويره. وعندما تترجم هذه الرواية من العربية إلى اللغات الأخرى كالإنجليزية والفرنسية مثلاً فإنّ القارىء الأجنبي الذي ستتاح له فرصة الاطلاع عليها سيعرف عن حياتنا الكثير من الغرائب، وتلك معرفة يصعب أنْ تتحقق من غير هذا الوصف الإثنوغرافي، لحياة الناس العاديين في ظل الحصار والجوع.



زمن عاقر:

وإذا تجاوزنا أم مازن إلى أم غايب، فعلينا أن نتذكر عنها ما يأتي : أولاً أنها عاقر ولا تستطيع الإنجاب. ولهذا رأى أبو غايب أن تطلق عليه هذه الكنية بدلا من غيرها تعبيراً عن التعلق بالآتي الذي لا يأتي.ولعل دلال شغلت الموقع الذي كان من المتوقع أن يشغله الابن لو رزقت طفلا. وهي ثانياً سيدة بيت من الدرجة الأولى، تحسن إدارة الأزمات، فقد كانت تعتزم في سني الرخاء، وأيام الخير، أن يتحول زوجها من الفن الذي لا يطعم خبزاً، إلى تجارة الأقمشة. وعندما حلت ظروف الحصار، ولم يعد بالإمكان التحول إلى تجارة الأقمشة اكتفت بآلة الخياطة من نوع سنجر، وباستخدام وسائل بدائية لتزيين الملابس، وابتكار مواد بديلة تستخدم في صناعة الأزرار، والدانتيل، والكشكش، المخرم، الذي يضاف إلى الأكمام وحواشي الثياب.أما



عن علاقتها بزوجها فلعلها ظلت جيدة إلى أن اكتشفت إهماله لها بعد أن أفرغ جهده في تربية النحل. لقد سعت بقدميها إلى أم مازن لتصف لها دواءً يزيد المحبة والأشواق في نفسه، فيعود إلى ما كان عليه في الماضي. وعندما تبلغها دلال برغبته في أن تدعوه خالها بدلا من زوج خالتي، تساءلت أم غايب إن كان قد آن الأوان ليتخذها أختا بعيدا عن الحب ومشكلاته. وعلى أي حال ما أن تعلم بحكاية رندة ولقاء أبي غايب بها حتى تشتعل النيران في صدرها ولم تطفأ إلا بعد أن خرجت اللوحات من الحدود، وألقي القبض على الزوج، واقتيد إلى السجن مقيدا مصفداً بالأغلال.

وهذه الشخصية تمثل نموذجا للشخصيات النسوية الأخرى، فهي لا تختلف عن النساء اللاتي قصدن أم مازن، إلا في أنها أشد فقراً من بعضهن. وهي بلا ريب تكاد تذوب حسرةً على أيام الرخاء والخير، أيام الفولفو " وين كنا .. وين صرنا.. "ولو أن ضيق ذات اليد وحده هو ما يؤلها لهان الأمر، لكن القصف المفاجيء، والأخبار التي تشبه السموم، تصل إلى مسامعها عن طريق الزبائن، وهذا كله يجعل منها شخصية محورية في الرواية وإن بدت للقارىء، من النظرة الأولى، أنها من الشخصيات التي لا أهمية، ولا دور رئيسيا لها تؤديه.

من التمريض إلى المَرَض:

ومأساة إلهام لا تقل عمقاً عن مأساة دلال وأم غايب، فقد تركتها أمها التي تتحدر من أصل فرنسي، وغادرت العراق فوراً، ومنذ ذلك الحين وهي تحاول العثور على الأم بلا فائدة. درست اللغة الفرنسية إلى جانب التمريض كي تتمكن من السؤال عن الأم بتلك اللغة، وعملت في مستشفى، وسكنت وحيدة في شقة بالعمارة من غير رعاية، ولا تنظيف، ولا أصدقاء، سوى دلال، وعائلة أبي غايب، والحلاق، والعم سامي، لذا تجد في التدخين تسلية تطفىء بها ما في نفسها من القلق، والتوتر.وما هي إلا أيام حتى اكتشفت أنّ السرطان يهدّدها مما استدعى إجراء عملية لاستئصال الثدي، وقد اضطرتها الظروف إلى الاتجار بالأعضاء البشرية، وهنا يأتي دور سعيد، وعادل، ليشيا بها وشاية ترسلها إلى السجن.

لقد فقدت دلال، باعتقالها، نصيرا وسنداً آخر كانت تعتمد عليه. الكلّ بدأ يغادر العمارة، الأستاذ توفي، والعم سامي يبحث عن ماضيه، في صور التقطها للحوادث. وأبو غايب بات نزيل السجن، وعادل انكشف على حقيقته: مخبر في زيّ عاشق على طريقة الدون جوان. في أوضاع كهذه تكتشف دلال أنها أصبحت وحيدة، تواجه قدرها مع الصبي حمادة، وكومة جرائد مقروءة، وغير مقروءة، تتضمن أخباراً سوداً.

من المكان إلى الزمان:

والملحوظ هو أنّ الكاتبة اتخذت من الفضاء المكاني ساحة الفردوس إطاراً خارجيا يلم شتات المقاطع السردية المتناثرة بعضها إلى بعض. فضلا عن الدور الذي أسهمت فيه الشخصيات في لملمة هذا السرد المتقطع. ولذا فإن المكان يعدّ، في هذه الرواية، عنصرا أساسيا له وظائف تتجاوز الوظيفة التقليدية المعروفة، وهي التأطير الخارجي للحوادث. فمن خلال الأدوار الخمسة، والشقق، والدخول بالقارىء من شقة لأخرى، والتعرف على محتويات كل شقة : ما على الجدران من لوحات، وما في الصالة من مقاعد وكتب، وما في المطبخ من أدوات، وما على النوافذ من ستائر، جعلت الأجواء في هذه الرواية تبدو أليفة؛ لأن الواقع، في الخارج، أبعد ما يكون عن الألفة. فهو مسكون بتوقعات عن القصف، والمراقبة، والمؤامرات، و

الدسائس، والغش، والحاجة الضرورية الماسة، التي تحيل الناس إلى كلاب ينهش بعضُها بعضَها الآخر.

وفي شقة أم مازن يتحول المكان إلى نوع غريب من التعايش، والوئام، بين أناس قلّ أنْ يلتقوا في غير هذا المكان. وصالون الحلاقة، هو الآخر، يتحول إلى ما يشبه بيت أم مازن. تضاف إلى ذلك الحلقة الأخرى، وهي النادي، وساحة التنس، التي أصبحت مكانا لخلايا النحل، وعلى مقربة منها يوجد مستودع للخردة، والأدوات القديمة، والأجهزة الكهربائية التالفة. وهذا الفضاء الأهل بمشاعر الود، والتراحم، بسبب الوضع الاستثنائي، سرعان ما تحول إلى مناخ تعصف به رياح السموم: الجثث مكدّسة بعضها فوق بعض، والدم المتعفن، والحراس المدجّجون بالسلاح، وزوار الليل المتنكرون بأقنعة متعددة، ذلك كله يجعل من هذا المكان الواعد بكثير من الدفء مكاناً كريهاً يبعث الإحساس بالغثيان، والرغبة في الرحيل، إنْ لمْ يكن بالموت. وثمة علاقة أنشأتها المؤلفة بين هذا المكان ومكان آخر خارج العراق، فهي تتجاوز بغداد مرورا برويشد، حيث يتم تفتيش الجني الذي يحاول إبطال السحر المسلط على بعض المهجرين، من العراقيين، إلى فندق البحر الميت، حيث المعرض الذي تعرض فيه المنتوجات الزراعية، ورندة التي تصف لأبي غايب ما يتوهم أنه يشفيه من دائه العضال، وأيا كان الأمر، فإن الكاتبة لم تكن عنايتها بهذا الجانب من المكان كافية، بحيث تكون له ظلاله في الأحداث، وتأثيره في الشخوص، إلا ما كان من الأحقاد التي أثارتها زيارة أبي غايب لعمّان في أعماق زوجته.

والعلاقة بين هذه الأماكن شحنت الرواية بالحركة، وبكثرة الانتقال من موقع لآخر. وبالتنقل تتزايد الأخبار، وتدهشنا المفاجآت، وتغدو بعض الشخصيات، بسبب ذلك نتاجا من نتائج المكان. فأم مازن تحل في العمارة وتذهب منها في أداء معنوي يظهر تقلب الأمور من النقيض إلى النقيض، بتعبير أم غايب (وين كنا.. وين صرنا..) ومجيء سعيد المفاجيء، وصالون الحلاقة، يفسران النهاية التعسة التي آلت إليها علاقة العمارة بالتمويه والماكياج. فعادل لم يكن أكثر من ماكياج زائف لشخص آخر هو جمال جارور. والمكان وحده هو الذي يكشف عن غرائب الواقع. فالخيمة، والعسكري الحارس، وإشارات ممنوع الاقتراب، وأشجار النخيل المقطوعة الرؤوس، لا دلالة لذلك كله إنْ لم يكن الكشف عن الحال التي آلت إليها البلاد في الحصار، وعشية الحرب.

محدودية الزمن:

وتشغل حوادث هذه الرواية فضاءً في الزمن محدوداً جداً. إذ هي تبدأ بالإعلان عن وفاة والدي دلال، وذلك بعد الحرب العربية الاسرائيلية (١٩٦٧) بوقت قد لا يكون قصيرا. وتنتهي بعودة مفتشي الأمم المتحدة قبيل الحرب الأخيرة، التي انتهت بالاستيلاء على العراق، وإعادته إلى عصر الاستعمار المباشر. ومع ذلك، ثمة فجوة في الحوادث لا نعرف عنها شيئاً. فالساردة، وهي دلال، لا تذكر من أمرها سوى أنها بدأت تعي ظروف الحصار، وما تركته من أثر في وضع الأسرة. في حين أنها تكاد لا تذكر من الماضي إلا أن زوج خالتها اصطحبها معه في إحدى جولاته بكوبنهاجن عندما كان يدرس الفن. ولذلك فإنّ التركيز ينصب على الحوادث الأخيرة، بدءاً من ظهور أم مازن، وسعيد الحلاق، وإلهام، ومحاولات أبي غايب التغلب على صعوبات الحياة بتربية النحل لعله يستطيع الظفر ببضاعة يمكن بيعها مقابل مبالغ جيدة. وعندما تبدأ الحوادث يعرف القارىء أن(دلال) ما تزال طفلة في المراحل الأخيرة من دراستها الثانوية. وعندما تنتهي، وتلتحق بالجامعة، تتخصّص في اللغات، مما

تلاعبت الكاتبة بسيرورة الحوادث، إذ لم يكن انتقالها من حادثة لأخرى انتقالا سلسا، وإنما كانت تقحم حوادث وقعت في الماضي ضمن ما تذكره عن حوادث تقع في الحاضر. وهي في غالب الأحيان تخفف من تأثير إحساسنا بمرور الزمن

ينبىء عن تطور بيولوجي لدى الساردة. وذلك شيءٌ يجعلها حريصة على أنْ تعالج آثار جلطة خفيفة أصيبت بها في الصغر، لكنّ المبلغ المتوفر للعملية الجراحية يتم استثماره في تربية النحل، واستئجار الأرض الخاصة بملعب التنس. ومن نتائج هذا النمو البيولوجي سعي دلال للتعرف على عالم الأنثى، سواء من خلال التنصّت، واستراق السّمْع لما كان يدور من حوار، وعتاب، بين خالتها أم غايب و بين الزوج، أو من خلال الاستماع لما كان يقال في مجالس أم مازن، ولا سيما أحاديث النساء عما يلاقينه من عزوف الأزواج تارة، وتارة عما يصابون به من عجز، أو قصور جنسي. وربما كان لهذا الطور الحرج من العمر دوره وأثره أيضاً في استسلامها لأول طارق جمال جارور الذي لم يكن أكثر من مخادع، سرعان ما ظهر على حقيقته بعد ذلك بوقت قصير.

تأنيث السرد:

وقد تلاعبت الكاتبة بسيرورة الحوادث، إذْ لم يكن انتقالها من حادثة لأخرى انتقالا سلسا، وإنما كانت تقحم حوادث وقعت في الماضي ضمن ما تذكره عن حوادث تقع في الحاضر. وهي في غالب الأحيان تخفف من تأثير إحساسنا بمرور الزمن، عن طريق الحوار الذي يطغى على كثير من صفحات الرواية بحيث يؤدي هذا التحول من السرد أو الوصف إلى الحوار لما يشبه السيناريو، الذي يجعل من الرواية لقطات لمشاهد وصفية، يتخللها أشخاص يتحاورون.. وهو حوار خاضع، في أكثره، لتصنيفات لغوية تناسب الشخصيات، ورؤيتها للحياة. ونظراً لكثرة الشخصيات النسوية في الرواية، فقد انطبعت في الغالب بطابع تأنيث السّرد. وقد ساعد على وضوح هذا الطابع إسناد وظيفة الحاكي(السارد) لشخصية نسائية: هي دلال، إذ يستطيع القارىء أن يلمح ذلك بوضوح من الصفحات الأولى. أما عندما يكون الحوار بين دلال وخالتها أم غايب، أو بين أم مازن ومن يزرنها بحثاً عن وصفات طبية شعبية، أو لقراءة الفنجان، ومعرفة ما يحمله لهن المستقبل، فإن النسيج السردي يغرق في الطابع الأنثوي، وتتحول الكلمات ومدلولاتها إلى طينة صلصالية قابلة للتشكيل في يد الكاتبة. ففي حوار متصل بين أم مازن وبعض النسوة عن العلاج الذي يردّ الشيخ إلى



صباه، ترفع أم مازن فنجان إحداهن، وهي تقول لصاحبته:

– أرى في فنجانك نافذتين وخوفاً.

– نعم، هذه نظارات زوجي الطبية، إنه متعلق بنظاراته بشكل عجيب، يا أم مازن، يرفض أن ينزعها حتى في أثناء النوم!

– زوجك مصابٌ بالخوف من الأرواح الشّريرة.

– إنه ينام بها، ويغتسل بها، ويتزوج بها.. تصوري.. قال لي ليلة عرسنا إنّ أحد الأسباب التي يمكن أن تكون وراءَ طلاقنا هو أن أضيع له نظارته.

تقف أمّ مازن لتذهب إلى الحمام، ينطّ كرشها من تحت دشداشتها، فيتدحرج من أعلى تكوّره فتاتُ البسكوت. شعرت للحظة أنني أسمع وقع ارتطامها بالأرض.

– زوجك يشعر بأن غيمة شر تلاحقه أينما ذهب، وأن هذه النظارة تعطيه ثقلا معيناً يمنعه من أن يطفو فيصبح جزءاً من الغيمة. تذهبين إلى بدرية التي ستعطيك خلطة إزاحة الغشاوة. تضعين له الخلطة في الشاي، وعندما يلتصق البخار بزجاج النظارة، يثبت العمل، وتهدأ المخاوف..

وعلى هذا النحو تدلف بنا الكاتبة إلى أعماق المرأة، سواء أكانت أم مازن، أم دلال، أمّ أمّ غايب، أم إلهام التي أرادت ثديا صناعيا لتسد النقص الناتج في أنوثتها جراء استئصال الثدي الأصلي. في المقابل نجد الكاتبة تستخدم نغمة التهكم في الحوار، والسخرية، على الرغم من أنّ الموقف لا يسمح بذلك. وهذا شيءٌ يبرز بوضوح في حوار دلال مع أبي غايب، بصفة دائمة، وأحيانا إلهام، والعمّ سامي، فعندما تقرأ دلال لزوج خالتها عنوان أحد التقارير المنشورة في إحدى المجلات التي أحضرتها من شقة الأخير، عن الحرب النظيفة، والأسلحة الذكية التي استخدمتها الولايات المتحدة في حربها ضد العراق (١٩٩١) يقول أبو غايب معلقا:

– نعم، صواريخ بارعة. فهي تقف للحظات عند الإشارة الضوئية الحمراء، ثم تستمر في طريقها للتفجير (بعد أن يتغير اللون)

بعد قليل يضيف:

فعلا أسلحة ذكية، فقد قصفت مراكز الاتصالات، ومراكز تنظيف المجاري، ونسفت مولدات الكهرباء، وطبعا لم تنس أنْ تقضي على مشاريع تنقية المياه، بذكائها حرمتْ شعبا بأكمله من الماء النقي.

> ان رواية غايب، التي تمثل بهذا العنوان مطلق الإحالة إلى ما هو غائب في حياتنا عامة، وحياة العراقيين على الخصوص، رواية حُبكت حوادثها حبكا دقيقاً جيداً، وإن عرضت مجرياتها في شيء من التقطيع الذي لا يستعصي على القارئ قبوله، واستيعابه

ومثل هذا الحوار يضيف إلى السرد، والوصف، والديالوج الحريمي، تنويعا آخر يضع الرواية في موقعها المناسب من الأدب الساخر التهكمي. علاوة على الكثير من المقاطع الأخرى التي ترتقي فيها المؤلفة إلى مرتبة اللغة الشعرية، مازجة بين التهكم والتعبير الرمزي عما يحيط بالموقف. ففيما ترى دلال أبا غايب يقوم بتعديل وضع اللوحة المعروفة باسم " خيول" على الحائط تهمس:" صهيل.. أبو غايب يعدّل لوحة الخيول.. إنها تستجيب لهجوم الحلفاء.. تصطف خلف بعضها، وتعطي ظهورها للشرق.. جذوعها تشبه براميل مخططة.. كأنها ترتدي سجادة شعْبيّة بمثابة سرْج.. ترقب بذعر قذائف اليورانيوم المُنَضّب القادمة من الدبابات الأمريكية. رقابها تارة زرقاء، وتارة حمراء.. دم.. ودم فاسد.. الخيل تعدو في مكانها. دقّ الحوافر يخرج من أفواه تتخبّط غاضبة. " ص٨٨.

وهذا الوصف الذي يجمع بين نقيضين هما الشعرية وما في المتخيل من سخرية كثيرة في الرواية إلى الحد الذي يجعل من وصفها بالكوميديا السوداء(١) وصفا دقيقاً، ويكاد هذا التوجه الكوميدي يتخلل جلّ تفاصيل الرواية، فعندما ترى دلال أم مازن في الطابق العلوي من العمارة يتهيأ لها أنها تشبه بوريس يلتسين تمّ غمْسُهُ في مسحوق الكاكاو. وعندما تنقل إلهام لدلال خبر إصابتها بسرطان الثدي، تقول لها:

– خدمتي في مستشفى البصرة بدأت تعطي ثمارها.

وعندما تسألها: عمّ تتكلمين، تجيب كاشفة عن ورم خبيث في صدرها هو الثمرة المفاجئة:

– قالوا إنه دمّل، أي دمّل يخدعونني به؟ لا علاج له يا دلال. إنه السرطان، رأيت ما يكفي لأعرف. يبدو جاء دوري.."(ص ٩٩)

وشمولُ الرواية بهذا الحس الكوميدي، مرده إلى وحدة الساردة، واعتماد المؤلفة على الراوي المشارك، الذي يقدم رؤية للحوادث من الداخل، لا من الخارج، لذا نتقبل نحن القراء، بدورنا، ما يصدر عن هذا الراوي من ملاحظات وتعليقات، على ما يراه ويشهده، ويمر به من مواقف. ولولا لجوء الكاتبة إلى هذا النسق، من المنظور السردي، لاستحال أن تكتب الرواية بتلك الروح الساخرة، دون أن تغرق في التسطيح والمباشرة. لذا كان النموذج الشكلي الذي اختارته للرواية هو نموذج السيرة / المذكرات لأحد أبطالها وهو دلال، إحدى التقنيات الموفقة في كتابة هذا النص. فاعتماد الكاتب الضمني أباح لها ما لا يبيحه استخدام الراوي المُمَسرح.

خاتمة:

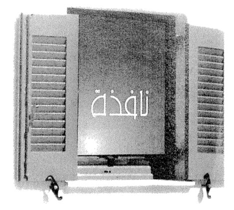
وصفوة القول ان رواية غايب، التي تمثل بهذا العنوان مطلق الإحالة إلى ما هو غائب في حياتنا عامة، وحياة العراقيين على الخصوص، رواية حُبكت حوادثها حبكا دقيقاً جيداً، وإن عرضت مجرياتها في شيء من التقطيع الذي لا يستعصي على القارئ قبوله، واستيعابه، وتركيبه بطريقتين، الأولى : ملء الفراغ، وتعبئة الفجوات المتناثرة في أفق الحكاية، والثانية : إعادة الترتيب، والتنسيق، مع اللجوء إلى تقنية التخزين والاسترجاع. وهي إلى ذلك حافلة بشخوص يوحدها الفضاء المكاني، والزماني، في إطار يجعل منها عائلة واحدة، قليلا ما يشذ عنها بعض الأفراد. وهي، بما تسْبُرُهُ من أغوار الناس العاديّين، تشدّ القارئ شداً يجعل منها رواية جديرة بالقراءة.

---

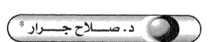
* ناقد وأكاديمي اردني

❖ بتول الخضيري : غايب، رواية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ٢٠٠٤.

١- ذكر ذلك على الغلاف الأخير للرواية.



صدام حضارات أم صراع مصالح ؟!



الذين يتحدّثون عمّا يعرف بصدام الحضارات أو صراع الحضارات، سواءٌ ممّن يدعون إليه أو الذين يتخوّفون من عواقبه أو الذين يطالبون باتخاذ الإجراءات الكفيلة لمنع وقوعه، أو الذين ينهمكون في عقد المؤتمرات والندوات للبحث في أبعاده، كلّ هؤلاء إنّما يتعلّقون بوهم صراع الحضارات، ويؤسّسون جهودهم ويكدّون عقولهم في أمرٍ وهميّ، ليس له سابقة في التاريخ ولن يقع في يوم من الأيام. ذلك أنّ المنجز البشري الذي يرقى إلى المستوى الذي يغدو فيه منجزاً حضاريّا، لا يمكن أن يكون بينه وبين نظيره من المنجزات الإنسانية إلا التعاون وخدمة الخير، وأنّ الصدام الذي يقع بين الأمم لا يخرج عن نوعين: إما صراع بين الخير والشّر، أو صراع بين الشّر والشّر، ولا يوجد على الأرض صراعٌ بين الخير والخير أو بين حضارة وحضارة، وإنما قد يقع الصراع بين حضارة وهمجيّة (أي بين الخير ممثلاً في الحضارة وبين الشّر ممثلاً بالهمجية)، وقد يقع بين همجيّتين (أي بين شرّ وشرّ).

ومنذ نشأة البشرية على الأرض وإلى هذا اليوم والصراع بين الخير والشّر لم يتوقف وكذلك الصراع بين الشّر والشّر، وفي اللحظة التي يقع فيها الصراع بين الخير والخير فإنهما يتحولان بصورة تلقائية إلى شرّين وتنزع عنهما صفة الخيريّة، وهذا ما يفسر قول الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم في الاقتتال بين المؤمن والمؤمن أن القاتل والمقتول في النار.

و تنسحب هذه القاعدة على الحضارات، فالصراع بينها غير وارد، وإذا ما اصطدمت حضارتان فإنهما بذلك تنتفي عنهما صفة الحضارة، لأنّ الحضارة نقيض الهمجيّة وليست نقيض الحضارات الأخرى، مثلما هو الخير نقيض الشّر ولا يمكن أن يكون نقيض الخير. وإذا كان الخير نقيض الخير فإنه يضحي نقيض نفسه، ومتى أصبح نقيض نفسه تكون آفة الدمار قد أصابته، وينقلب بذلك إلى شرّ. وكذلك الحضارة إذا كانت نقيضاً للحضارة، فإنها تصبح نقيضا لذاتها وهذا مؤذن بانهيارها، وهذا ما يفسر سقوط حضارات سابقة.

أما ما بشّر به صموئيل هنتنغتون من صدام الحضارة الغربيّة مع الحضارة الإسلاميّة، فلا يعدو أن يكون قصوراً في فهم معنى الحضارة. فحضارة أي أمّة هي منجزها الذي تستطيع به أن تخدم الإنسانيّة وتوفر لها به السعادة الروحية والرفاهية المادية وسبل العيش الكريم وتمكنها عن طريقه من محاربة الجهل والفقر والمرض.

ومتى كانت الحضارة كذلك فإنها لا يمكن أن تصطدم مع أية حضارة أخرى . وإن ما يشهده العالم في هذه الأيام من عدوان غربي على الأمة الإسلامية لا صلة له البتة بالحضارات، بل هي نزعة همجية غربية سببها جنون العظمة وامتلاك الأسلحة الفتاكة وحبّ السيطرة على الأمم الضعيفة، ولا سيما في غياب توازن القوى في العالم، فابتكر الأمريكيون قصة الإرهاب وصراع الحضارات من أجل إيجاد ذرائع لممارسة البطش والهمجية والتعبير عن جنون العظمة وتحقيق المصالح بالقوة!

و تأسيساً على ذلك فإنّ جهود المفكرين ينبغي أن تكفّ عن الخوض في ما لا ينفع من حديث عن صدام الحضارات وأن تنصرف بدلا من ذلك إلى إبراز الجهود الإنسانية المشتركة التي تقرب بين الأمم والشعوب وتقلل من مشاعر الضغينة والاحتقان وتؤدي إلى تفاعل العقول البشريّة خدمة للإنسانيّة عامة وقطعا للطريق على النزعات الهمجية والدمويّة التي تحرص على إثارة الحروب وزرع الأحقاد وسفك الدماء بين الأمم بذرائع وهميّة.

---

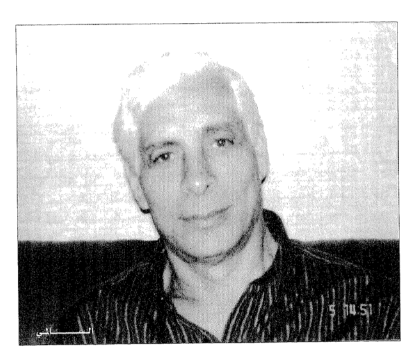
* كاتب وأكاديمي اردني

الروائي التونسي الحبيب السالمي:

لا حياة خارج الموت


حاوره: كمال الرياحي*

إن الكتابة المترحلة تجوب الأنحاء، واللغات، والوجود، والتاريخ... بحثا طوباويًا عن مكان في ما وراء التيه. أو تحت "زيتونة مباركة" لا شرقيّة ولا غربيّة" خلافا لجاك مادلان Jacque mudelain الذي صدّرنا الحوار بعبارته اختارت الكتابة عند ضيف عمّان الثقافية لهذا الشهر أن تقيم تحت" زيتونة الكلب " وتحت الزيتونة تدفّقت مشاعر "عشّاق بيّة" كما تتدفّق الحمم من الجبال الرواسي.



ضيفنا في هذا الحوار الحبيب السالمي أحد أهمّ الروائيين التونسيين المعاصرين. اختار منذ سنوات أن يقيم في اللغة العربية وظلّ بعيدا عن فم الذئب / الذئب الذي أقام فيه مالك حدّاد.

استطاع الحبيب السالمي من مدينته الأوروبية -باريس- وبلغته العربية أن يصل إلى القارئ أينما كان، وظلّ متمسّكا بعروبته في مدينة سارتر ولم تغره لغة فولتير كما أغرت غيره من الروائيين العرب حتّى أن واحدا منهم مثل ادريس خوري يقول في حوار معه بجريدة القدس العربي:

" أن تكتب باللغة الفرنسية تنجح، هي جملة في النحو تضعنا أمام خيار صعب،إمّا وإمّا..إمّا أن تنتمي إلى مركز الميتروبول وتنخرط في الحداثة الكونية وتوابعها أو تظلّ كائنا على الهامش لا يُتحدّث عنك إلاّ بكونك فقيها " ويضيف في موضع آخر " أن تكتب باللغة الفرنسية يعني أنّك رجل الاختلاف ورجل التدمير، بهذه اللغة تستطيع أن تكتب ما تشاء وتنشر ما تشاء لأنّك متحرّر من عقالي البدوي، ولأنّ ذاتك منشطرة... لأنّ الفرنسية لغة جدّ جريئة، لغة علمانية وغير مقدّسة "

على النقيض من هذا الموقف القصيّ في الانبهار باللغة الفرنسية والسخرية -جهلا- من اللغة العربية وعدّها لغة الفقهاء، يجعل السالمي العربية جسره اللغوي الوحيد لعبور نصّه ويقف مدافعا عن العربية بضراوة الكائن العاشق والعارف: " أكتب بالعربية لأنّها لغتي ".

ترجمت أعمال السالمي إلى عدد من اللغات الحيّة، يقول متحدّثا عن ذلك في حوار سابق مع الأهرام العربي: "أول عمل ترجم لي بالفرنسية هو-(جبل العنز)- ثم ترجمت لي أخيرا-(عشاق بيّة)- دار "اكت سود"، هذا إضافة الى مجموعة قصصية ترجمت الى الإنجليزية والألمانية والنرويجية والهولندية، وهذه الترجمات صدرت في أنثولوجيات عن الأدب العربي، وقد اختارني كأديب تونسي المستشرق المعروف وشيخ المترجمين-(فينيس جونسون ديفيز)- مع مجموعة من كبار الكتاب لهذه الأنثولوجيا مثل نجيب محفوظ والطيب صالح وإميل حبيبي وإدوارد سعيد"

ولئنّ صرّح يوما قائلا في ملتقى الرواية بالقاهرة: "إن التاريخ لم يشكل بالنسبة الى المادة الأساسية أو الإطار العام في أي من أعمالي الروائية بالرغم

من إنني كنت ولا أزال أحب التاريخ واجد متعة هائلة في قراءته فأنا كاتب مهووس بالواقع في تجلياته المختلفة، في تحولاته وجريانه، فإنّ ذلك لا يعني أنّه ينتمي إلى المدرسة الواقعية لذلك لم يفوّت الفرصة في هذا الحوار يوضّح ذلك قائلا: "والاشتغال على الواقع لا ينتج عنه بالضرورة نص واقعي أي نص ينتمي إلى المدرسة الواقعية كما يعتقد البعض لان كل النصوص لا يمكن إلا أن تصدر عن الواقع، حتى النصوص السوريالية وأدب الخيال العلمي تغرف من الواقع".

في هذا الحوار يتحدّث السالمي عن الرّواية بين الريف والمدينة والرّواية والسيرة الذاتية ويرفض السالمي أن يتحدّث عن المنفى وكتابة المنفى التي عدها موضة جديدة، وفي الحوار أحاديث أخرى عن موقع الحكاية من الرواية وعن تيار الرواية الجديدة في فرنسا وعن الحوارية والمونولوغية وعن صورة المرأة في نصوصه وعن الجنس والحياة. وبالموت بدأنا رحلتنا مع صاحب " جبل العنز " و" متاهة الرمل " و"صورة بدوي ميّت "و"عشاق بية" و"حفر دافئة " و" أسرار عبد الله " لعلّنا نكشف بعض أسرار الكتابة عنده.

❖ يمثّل الموت ثيمة أساسية في أعمالك الروائية تطرحه بأشكال مختلفة حتّى أن عتبات نصوصك لم تسلم منه، فأهديت روايتك " جبل العنز"، في غير عفوية، "إلى أمّ ميّتة، إلى أب ميّت ".

إنّ هذا التكرار لثيمة الموت يؤكّد هذه النيّة المبيّتة لمقاربة سؤال الموت روائيّا. أليس كذلك؟

– سؤال الموت أساسي تماما مثل سؤال الوجود، لا حياة خارج الموت فالموت هو الذي يمنح الحياة دلالتها.

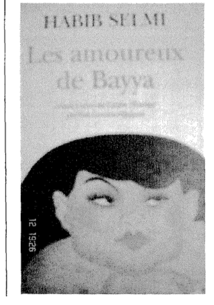
لقد نشأت في بيت كبير يعج بأعمام وعمات وأخوال وخالات وأجداد وجدات، بيت يتسع لقبيلة صغيرة كما نجد في الكثير من دواوير تونس في الخمسينات، جئت إلى هذا العالم متأخرا إذ أني كنت آخر حبة في العنقود، ولما بدأت اعي ما حولي اخذ الموت يحوم حول البيت، الكبار شاخوا، وبدأوا يرحلون الواحد تلو الآخر، كان الموت حاضرا بقوة في طفولتي، لا يكاد يمر عام دون أن يرتفع نواح هنا وهناك.

أمي التي كنت شديد الصلة بها ماتت وأنا في الثانية عشرة من عمري، وبعد عامين فقط مات أبي، وعندما انتهيت من كتابة روايتي الأولى جبل العنز تملكتني رغبة قوية أن اهديها لهما، إنها المرة الوحيدة التي أهدي فيها عملا أدبيا.



وينبغي أن أشير إلى أن حضور الموت في رواياتي لا يجعل منها روايات سوداء قاتمة لأن الموت يحضر دائما ضمن تلافيف الحياة، بل يمكنني أن أقول إن الموت يعمق الإحساس بالحياة والرغبة فيها والإقبال عليها.

– ظهرت " جبل العنز " في سبعين صفحة ومع ذلك فقد جاءت مكتملة ناضجة بحواريتها، هل أنت معي في أنّ الرواية العظيمة لا يشترط فيها أن تكون "عظيمة " بكمّها الورقي. فالطول يتحوّل أحيانا إلى شحوم سردية ترهّل الرواية؟



❖ إذا كان ذلك كذلك فلماذا تتجه نصوصك الجديدة نحو الطول؟ هل الانتقال التدريجي من القصة القصيرة إلى الرواية هو السبب؟

– الطول والقصر لا يعنيان في حد ذاتهما شيئا، ثمة روايات قصيرة مدهشة والأمثلة على ذلك كثيرة سواء في الأدب العربي أو آداب الشعوب الأخرى، "عرس الزين" للطيب صالح مثلا أو "اللص والكلاب" لنجيب محفوظ التي اعتبرها شخصيا من أجمل رواياته، وفي الرواية الأجنبية يمكن أن نذكر "الجميلات النائمات" لكواباتا، وحتى "الغريب " رواية البير كامو الشهيرة فإنها قصيرة، وعلى أي حال فإن مسألة الطول والقصر مسألة نسبية، فرواية "العاشق" لمارغريت دو راس التي لقيت نجاحا هائلا في فرنسا وترجمت إلى أغلب لغات العالم تعد قصيرة جدا بالمقارنة مع "الحرب والسلم" لتولستوي أو "البحث عن الزمن الضائع" لبروست.

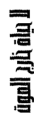
لماذا تتجه نصوصي الجديدة إلى الطول، لأن ايقاعها الداخلي فرض ذلك؛ فالرواية كما افهمها تمتلك منطقها الخاص، ولابد من أن نصغي إلى هذا المنطق، ثم إن رواياتي ليست طويلة كما انه من الممكن أن أكتب في المستقبل رواية أخرى في حجم جبل العنز فهذا يعود إلى طبيعة المادة التي نشتغل عليها.

– انبهر جبرا ابراهيم جبرا بـ"جبل العنز" فرآها خارجة عن المألوف وغريبة وأنّها قد زاوجت بين خطّين: أحدهما واقعية القرية وثانيهما تناقضات النفس واختلاط أحاسيسها.

❖ هل مثّل هذا الرأي لجبرا إبراهيم جبرا جواز سفر لنصك إلى المشرق العربي؟

– ربما، لكن ما يهمني هو أن جبرا إبراهيم جبرا احب الرواية، اذكر أنّني حين سلّمته مخطوطة "جبل العنز" لم أكن أنتظر أن يكتب عنها، كنت أريد منه رأيا في الرواية، فجبرا ناقد كبير وروائي جيد، وقد قرأت الكثير من دراساته مثل "الحرية والطوفان " واطلعت على الكثير من رواياته كـ"البحث عن وليد مسعود" و" السفينة "، لكنه فاجأني بتلك الكلمات الجميلة التي كانت أول رأي في ما أكتب يدلي به كاتب في حجم جبرا.

أعتقد أن النص يشق طريقه بمفرده، وأنا من الكتاب الذين ما زالوا يؤمنون بان المبدع يجب ألا يعوّل إلا على نصه فالنص هو الحقيقة الأولى والأخيرة، وإذا كان قويا ومتميزا فلا بد أن يلفت الانتباه.



الحبيب السالمي

❖ هل تمثّل " جبل العنز" مقطعا طولياً لجزء من سيرتك الذاتية؟

– في جبل العنز استعملت ضمير المتكلم في السـرد، لكن هذا لا يعني أن الرواية مقطع من سيرتي الذاتية، أنت تعرف جيدا أن الراوي ليس الكاتب، طبعـا هناك شيء مـا مني في هذا العـمل كـمـا في اغلب الأعـمال الأخـرى، عمليـة الكتابة عملية غامضة وملتبسة وخلالها تتسرب بالتأكيد وفي غفلة منا أشياء كثيرة من الذات إلى النص، بهـذا المعنى يمكننا أن نقـول إن كل نص حقيقي يتضمن شيئا مـا من سيـرة كاتبه.

❖ هل تخلّيك عن القصّة القصيرة إقرار بأنّ الزمن للرواية أم أن تجربتك الإنسانية ضاقت بها حدود جنس القصة القصيرة فـجـذفت بقلمك نحـو جنس أرحب هو الرواية؟

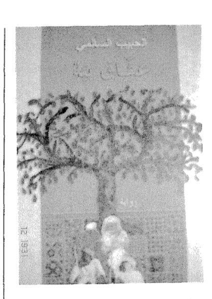
– منذ مـدة طويلة لم أكـتب قـصـصـا قـصيـرة، لكني لا أعـتبـر ذلك تخليـا عن القـصـة القـصيـرة فـأنا احب كـثيـرا هذا الجنس الأدبي الجـمـيـل والصـعب، ومن الممكن أن أعـود إليه إذا أحـسست برغبـة قـويـة في ذلك، فـي الأدب وفي الإبداع بشكل عام لا شيء يمكن أن نعتبره نهائيا، شـخـصيـا كنت ومـا أزال أقـدر وأحـتـرم الكتاب الذين أبدعوا في هذا الجنس مثل يوسف ادريس وتشـيـخـوف وكـارفـر، وهم قليلون خلافا لما يعتقد البعض.

❖ هل حقّقت الرواية العربية في المهجر خصوصيـة وملامح تميّزها عن نظيرتها في الداخل / الوطن العربي؟

– لا أنظر إلى الرواية العربيـة على هذا النحـو أي أن فكرة التـمـيـيـز بين رواية الداخل ورواية الخارج أو المهجر كما تقول لا تعنيني كثيرا كروائي، ما يعنيني هو قيمة النص سـواء كـان هذا النص مكـتـوبا في الداخل أو في الخارج، وربما يعود هذا إلى أن المهجر لم يعد كما كان في الماضي فعلى المستوى الثـقـافي تقلّصت الآن جـغـرافيـا المسافات. هناك حـركة ذهـاب وإياب تكاد لا تنقطع بين الداخل والخارج، ثم إن عدد الكتاب العـرب الذين يقـيـمـون في الغـرب تزايد كثيرا في العقود الثلاثة الأخيرة.

❖ هل تعـتـبـر رواياتك من روايات المنفى ولو كان منفـاك اختيارياً؟ مـا هـي ملامح أدب المنفى حسب رأيك؟ هل يمكن أن يكتب أدب المنفى في الداخل؟ وهل تكفي إقـامـة الكاتب خـارج الوطن لـتـحـشـر نصوصـه ضـمن أدب المنفى؟ مـا الفـرق بين رواية الحنين ورواية المنفى؟

– لا أعـتـبـر رواياتي من روايات المنفى، وشخصيا لا أعتبر نفسي منفيا، كل ما في



الأمـر هـو إني كـاتب تونسي يقـيم في الغرب، وقـد اتخذت هذا القـرار بمحض إرادتي، وأنا لست نادمـا على ذلك كـمـا إني لا أعتبر هذا بطولة أو شيئا من هذا القبيل كما يفعل الكثير من الكتاب ولا أحاول أن استفيد من هذا بأي شكل من الأشكال، أكثـر من ذلك لا أحب الحديث في موضوع المنفى وما شاكله لان الحديث عن المنفى أصبح كما تعلم موضة.

إقامتي في الغرب أفادتني كثيرا فمنذ أن أقـمت في باريس انتظمت حـيـاتي وأصبحت أخصص وقتا أطول للكتابة، ثم إني أعـتـقـد انه مـا زال باستطاعـتنا أن نتـعلم الشيء الكثـيـر من الغـرب، لقـد اكتشفت كتابا لم اكن اعرفهم، وشاهدت لوحـات كنت احلم بمشـاهدتهـا وصـرت أقبل على فنون لم اكن أعيرها أي اهتمام كالنحت والباليه والموسيقى الكلاسيكية والأوبرا، كـما إني عشت تجارب حياتية مـثرية، لا شك أن كل هذا قـد تسرب إلى

إقامتي في الغرب أفادتني كـثيـرا فـمنذ أن أقـمت في باريس انتظمت حـيـاتي وأصـبـحت أخـصـص وقـتـا أطول للكتـابـة، ثـم إني أعـتـقـد انه مـا زال باسـتطاعـتنا أن نتـعلم الشيء الكثيـر من الغـرب، لقد اكتشفت كتابا لم اكن اعرفهم، وشاهدت لوحات كنت احلم بمشـاهدتهـا

نصوصي، لا شك انه أحدث تحـولا مـا في تمثلي للواقع وتمثـيلي له، كـيف، لا أدري، وعلى أي حـال هذا السـؤال يعني النقـاد اكثر مما يعنيني.

❖ المكان المحـدود والضـيّق في رواياتك: تحت شجرة زيتون، غرفة ضيّقة...

هذا الفـضـاء يجـعـل من الحـركـة والأحداث الخارجيـة رتيبـة وشحيحـة مما يحوّل الحركة الداخلية إلى حركة رئيسة تستقطب انتظارات المتلقي.

هل وراء هذا الاقتصاد في الأمكنة شعور بالعزلة والسجن وبضيق المنفى عندك؟ أم هي آثار ديستـوفسكي الذي تحـبّـه وربما بروست؟

– الأحداث في رواياتي شحيحة لكني لا اعـتـقـد أنّها رتيـبـة، أميل الى التـقليل من الأحـداث لأني أؤمن بان الـرواية ليـسـت حكاية، وإنما اشـتـغـال على حكاية، اختار بضعة أحداث واشرع في صياغتها بطريقة تتيح الذهاب إلى ما هو ابعد من الحكاية، أي أن الحكاية هـي فـي النهـــاية ذريعــة بالرغم من أهميتها إذ لا رواية دون حكاية، مـا يعنيني بالأسـاس هو مـا أسـتطيع أن أولده من أفكار وانطبـاعـات ومـواقف وأحاسيس انطلاقا من الحكاية.

مشكلة الكثير من الروايات العربية هي في تقديري انها تظل سجينة الحكاية وأنها عاجزة عن تجاوزها إلى ما هو اعمق، حين نقرأ الرواية الغربية نلاحظ البعد المعرفي فيهـا، وعندما نعـود إلى الروايات الغربيـة الكبـرى التي كـرست هذا الجنس الأدبي ورسـخت تقـاليده نرى أن الحكاية لا تشكل سوى مسـتواها الأول، وقـد كـتب الروائي التشيكي ميـلان كونديرا نصوصـا عميـقة عن ذلك.

– هل تحـوّلت باريس اليـوم، وهي ملجـأ كـثيـر من الكتـاب العـرب، إلى صـورة تلك العنز التي تخيّلها الرّاوي البطل في روايتك " جـبل العنز " حين جـاءه خـبـر التـعـيين مدرّسا بقرية " جبل العنز ".

سـأذكّـرك بالوصف:" تصـوّرت عنزا ضخمة قوائمها طويلة، وضرعها هائل به حليب يغذّي سكّان القرية بأكملها "

❖ ألا ترى معي أن هذه العنز العجائبية، حوّلت بعض المحبّرين إلى كتّاب كبار رغم تواضع مـا يكتبـون؟ هل للمكان سلطانه أحيانا؟

– هناك بالطبع كتاب يحاولون دائما أن يستفيدوا قدر الإمكان من أشياء لا علاقة لهـا بالأدب، لكن هذا ليس مـهـمـا، المهم بالنسبة لي هو النص.

❖ خـصـصت لباريس روايتين، ثم عـدت إلى فضاء القرية، هل هو الحنين إلى المكان

الرحمي؟

- لم أهجر أبدا القرية، وحتى عندما كتبت عن باريس فقد ظلت القرية حاضرة بقوة في كل رواياتي، لا شك انك تعني بالروايتين اللتين أشرت إليهما في السؤال متاهة الرمل وحفر دافئة، صحيح أن الأحداث فيهما تدور في باريس لكنهما ليستا روايتين عن باريس وإنما عن عرب باريس، وما نراه من باريس في هذين العملين أحياء بلفيل والغوتدور وبارباس وهي أحياء فقيرة اغلب سكانها من المهاجرين العرب والزنوج والأتراك، وأغلب الشخصيات في هاتين الروايتين تونسيون منحدرون من أرياف تونس وقراها.

❖ هل مازالت باريس محافظة على ذلك الوجه المغري للروائي العربي منذ "تخليص الإبريز...." أم تحولت إلى مدينة عادية لا تبهر أحدا وخسرت ألقها واختلافها الذي يرشحها دائما لتكون فضاء روائيا؟

- كل مكان مرشح في تقديري ليكون فضاء روائيا، المهم هو أن نعرف كيف نوظفه، بالطبع باريس مثل غيرها من الأمكنة يمكن أن تشكل فضاء روائيا، سواء كنا منبهرين بها أم لا، شخصيا لا اعتبر ألق مدينة ما أو عظمتها شرطا لكتابة رواية متميزة عنها، بل اعتقد أن الانبهار بمكان ما قد يشكل عائقا أمام كتابة نص جيد عنه.

❖ هل كفت الرواية عن أن تكون مدينية؟ وهل يمكن الحديث عن الرواية الريفية اليوم أو "ترييف" الرواية؟

- عندما نقول إن الرواية مدينية فإننا نقصد بذلك أنها بحكم اتساعها وكثرة شخوصها وأمكنتها ومناخاتها وتعدد الاحتمالات فيها اكثر الأجناس الأدبية قدرة على التعبير عن المدينة وعن خصوصيتها، إلا أن هذا لا يعني أن الرواية يجب ألا تتناول إلا العالم المديني وانه لا رواية بلا مدينة، هناك روايات رائعة عن فضاءات أخرى كالقرية والريف والبحر والصحراء، وأذكرك هنا بان أول عمل روائي عربي حسب اغلب الباحثين والنقاد واعني بذلك زينب لمحمد حسين هيكل أي أول عمل روائي تأسيسي يتخذ من الريف فضاء له.

"كم هو سريع الزمن في هذه البلاد" هذا الكلام لك من "حفر دافئة"

❖ هل هروبك إلى القرية فيه محاولة منك لمغالبة ذلك الزمن المديني الراكض في المدن الأوروبية؟

- هذه الجملة ترد على لسان إحدى الشخصيات الرئيسية في حفر دافئة وهي حمودة الذي كان يقيم في قرية صغيرة في وسط تونس، وقد اضطر إلى الهجرة إلى فرنسا عملا بنصيحة الأطباء لعلاج حيواناته المنوية الكسولة، انه رجل أمي بسيط اقتلع من قريته ليجد نفسه في متاهة مثل باريس، فمن الطبيعي جدا أن يبدو له الزمن سريعا.

❖ هل اقتران الزيتونة، وهي الشجرة المباركة رمز الحياة، بالكلب رمز الجحيم والموت في روايتك "عشاق بية" فيه اختزال لثنائيات الخير والشر والموت والحياة والمقدس والمدنس؟

- لم اقصد ذلك، زيتونة الكلب زيتونة موجودة فعلا في العلا، في الريف التونسي نطلق أسماء على الأشجار أيضا، وزيتونة الكلب سميت هكذا لأنه دفن تحتها كلب، ومن حق الناقد طبعا ان يرى في هذا الاسم لهذه الزيتونة التي تحتل مكانة هامة في الرواية ما يشاء من دلالات.

اعتقد ان الرواية الفرنسية فقدت الكثير من ألقها وتوهجها في العقود الأخيرة، وربما يعود هذا إلى السيطرة التي مارسها تيار الرواية الجديدة لفترة طويلة على المشهد الروائي الفرنسي

❖ تردد دائما انك لم تكن معجبا بالرواية الفرنسية ولكنك ما تزال معجبا بالانكلو - سكسونية والأمريكية تحديدا.

لماذا هذا الموقف من الرواية الفرنسية؟ هل لأنك اقتربت ورأيت الحقيقة بعيدا عن اللهج الإعلامي بها وبمنجزها وبروادها؟

- اعتقد ان الرواية الفرنسية فقدت الكثير من ألقها وتوهجها في العقود الأخيرة، وربما يعود هذا إلى السيطرة التي مارسها تيار الرواية الجديدة لفترة طويلة على المشهد الروائي الفرنسي، وهو تيار مهووس كما تعرف بالتجريب، أنا أحب التجريب ولكن هذا التيار ركز كل مغامرته على الجانب الشكلي الخارجي فتحولت الكتابة إلى شكل من أشكال اللعب بالكلمات، وفيما بعد لما انحسرت موجة التجريب غرقت الرواية الفرنسية في ما يسمى بأدب السيرة أي الأدب المغرق جدا في الحميمية وفي الكتابة المهووسة بالجنس في معناه الأول الضيق، طبعا هناك روائيون فرنسيون افلتوا من كل هذا مثل لو كليزيو لكنهم قليلون.

ولابد أن أشير إلى أني أتحدث هنا عن الرواية الفرنسية في العقود الأخيرة، أما المنجز الروائي الفرنسي بشكل عام فهو عظيم.

❖ تؤكد كل مرة أنك لست معجبا إطلاقا بتجربة ألان روب غريي الروائية. ماذا تعيب على هذا الروائي؟ انشغاله باليومي والتافه؟ أم سطحية طرحه واشتغاله على اللامعنى؟ أم شطط تجريبيته؟

- لست من المتحمسين لتيار الرواية الجديدة، وألان روب غرييه كما تعرف كان العراب الأكبر لهذا التيار، الروائي الوحيد الذي احبه واقدر تجربته من بين كل الذين انتموا إلى هذا التيار هو كلود سيمون، قرأت بعض رواياته فأحببتها واهم عمل روائي له في رأيي هو "طريق فلاندر"

❖ تحاور رواياتك الثلاثي المحرم وخاصة المحرم الجنسي بلغة ايروسية بائنة أحيانا فتسمي الأشياء بأسمائها.... ما هي الحدود الفاصلة بين الكتابة المتلونة بالايروسي والكتابة الداعرة؟

- كل ما يمكنني قوله في هذه المسألة هو أني لم اسع أبدا إلى إثارة أحاسيس القارئ كما يفعل البعض عندما اكتب عن الجنس، الجنس في رواياتي يأتي كما الموت في تلافيف الحياة، اكتب عن الحياة والجنس هو من الحياة، صحيح أني اسمي الأشياء أحيانا بأسمائها لأني لا أريد أن أمارس رقابة على نفسي فليس هناك ما هو أسوأ من أن ينصب الكاتب نفسه رقيبا على نفسه، وبالرغم من ذلك فان الجنس كما أتحدث عنه يظل جنسا خفرا حييا إن



لا حياة خارج الموت

جاز التعبير، إلا أن هذا لم يحل دون منع رواياتي من التوزيع والتداول في بعض البلدان العربية.

❖ ترجمت بعض أعمالك إلى الفرنسية، لماذا لم تفكّر في ترجمتها بنفسك؟ أليست كل ترجمة خيانة؟ ألا تتفق معي في ان إقدام الروائي على ترجمة روايته بنفسه اقل خطورة متى أتقن اللغة التي يترجم إليها ، فالعملية ابعد ما تكون عن الخيانة واقرب ما تكون إلى تغيير الرّحل؟

– أوّلا لا أترجم رواياتي لأنه يكفيني أني كتبتها، وأنا حين انتهي من كتابة رواية لا أتحمل أن أعود إليها وأقرأها، ثانيا ليس لدي ما يكفي من الوقت لكي أنجز هذه المهمة، فكل وقتي اخصصه للكتابة وللقراءة أيضا وهي أمر أساسي وضروري جدا بالنسبة الى بل يمكنني أن أقول مع بورخيس أنني افضل القراءة على الكتابة.

❖ يقول هايدجر "اللغة مسكن الكائن البشري" هل إقامتك في لغتك العربية، في أحضان المدينة الغربية وبين اغراءات الفرونكفونية فيه تمسك بالهوية أم إيمان ببلاغة العربية وزخمها؟

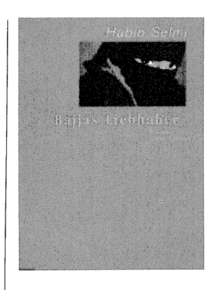
– أكتب بالعربية لأنها لغتي، وخلافا لما يردده الكتاب المغاربيون الفرنكفونيون فان العربية الفصحى لغة قادرة على التعبير عن هموم عصرنا ومشكلاته، اللغة العربية تطورت تطورا هائلا واستفادت كثيرا من الدارجة ويكفي أن نقرأ الرواية العربية التي تكتب اليوم لكي ندرك ذلك.

❖ ألا تعتبر نفسك أقدمت على مغامرة غير محسوبة عواقبها حين اخترت أبطال روايتك " عشاق بيّة" من الشيوخ؟ أم أن حضور بيّة " الهجّالة " برمزية الحياة التي حملتها أنقذت الرباعي المسن والعمل الأدبي معا؟

– إنها مغامرة فعلا ولكني كنت واعيا تماما بذلك، فالرواية كلها تقوم على هذه الفكرة، شيوخ في الأعوام الأخيرة من أعمارهم ينتظرون الموت في مكان خارج الدوار وتحديدا تحت شجرة زيتون ضخمة تقوم في مكان يقع بين المقبرة والدوار، شيوخ يقيمون على حافة الحياة، لكن ظهور المرأة يعيدهم إلى خضم الحياة، لقد عبرت الناقدة اللبنانية يمنى العيد عن ذلك احسن تعبير في الكلمة التي نشرت على غلاف الرواية.

– تقول " المدينة أنضجتني فقد جئتها ريفيا ساذجا إلاّ أنّها أربكتني في الوقت نفسه وأحدثت في نفسي اختلالا قويا لم يفارقني أبدا. من هنا هذا التيه والتوجّس، الاندفاع والتردد. الانطواء والانفتاح."

لنتحاور حول الجزء الأول من الكلام، هل عودتك إلى قريتك روائيا كانت عودة مختلفة بمعنى انّك عدت إليها بمكر الروائي الذي يحاول الاحتيال على أسرارها وأحوالها ومخازن ذكرياتها؟



– كتابتي عن القرية تختلف باختلاف نظرتي إليها، وهذه النظرة تتطور بحكم تقدمي في السن وخوضي تجارب عديدة واكتسابي خبرات جديدة وبحكم تطور تجربتي الإبداعية أيضا، من المؤكد أن الريف يحضر في نصوصي الأولى بشكل مغاير لما هو عليه في رواياتي الأخيرة.

❖ هل اختيارك في انطولوجيات عالمية عن أدب العربي كانت وراءه محليّة أعمالك. بمعنى ان الكاتب كلما كان محلّيا كان عالميا؟

– نعم، كلما كان الكاتب محليا كان عالميا، صحيح إن الحياة متشابهة ولكن لكل إنسان حياته، لكل إنسان تجربته الخاصة، وتجربتك أنت في الحياة لا يمكن أن يقولها أحد بدلا عنك، وإذا عرفت كيف تقولها بصوتك أنت فانك ستثير اهتمام الآخرين.

> **كتابتي عن القرية تختلف باختلاف نظرتي إليها، وهذه النظرة تتطور بحكم تقدمي في السن وخوضي تجارب عديدة واكتسابي خبرات جديدة وبحكم تطور تجربتي الإبداعية أيضا، من المؤكد أن الريف يحضر في نصوصي الأولى بشكل مغاير لما هو عليه**

❖ تقول انّك تكره التخطيط لأعمالك.ألا يمثّل هذا خطرا على العمل الإبداعي فقد يدفع هذا الأمر بالعمل إلى أن يكون مهددا كل لحظة بالانهيار لأنّك ببساطة لا تعلم هويّة بنائك إن كان سيخرج قصرا أم كوخا، مسجدا أم مبغى، ملعبا أم سجنا؟ أليس العمل الأدبي بناء معماري قوامه السرد يحتاج إلى رسوم بيانية وتخطيط مسبق؟

– اقصد بالتخطيط هنا التخطيط المفصل، والعمل الأدبي لا يمكن أن يخضع برأيي لهذا النوع من التخطيط، وعلى أي حال ليست هناك لحسن الحظ قواعد في الكتابة، ولو كانت هناك قواعد لانتهى الإبداع منذ زمن طويل، الكتابة مغامرة حقيقية وفعل حرية.

❖ كيف استقبلت روايتك: أسرار عبد الله؟ هل بنفس الحفاوة التي استقبلت بها عشاق بية؟

– لا اعرف ان كانت الحفاوة التي استقبلت بها "أسرار عبد الله" تعادل الحفاوة التي لقيتها رواية "عشاق بية"، لكن باستطاعتي أن أقول إن ما كتب عنها في الصحف العربية كثير(الحياة، السفير، القدس العربي، المستقبل البيروتية، العرب)، كما أن النقاد والروائيين الذين لفتت انتباههم فكتبوا عنها يمتلكون حضورا مهما في خريطة الإبداع العربي، أشير أيضا إلى أن وكالة رويتر العالمية قد نشرت مقالا عن الرواية وتم نشره في العديد من صحف الخليج والمواقع الثقافية العربية على شبكة الانترنت.

بالطبع هناك اختلاف في المقاربات وهذا طبيعي جدا فما كتبه الناقد والروائي محمد برادة مثلا يختلف عما كتبه الروائي ياسين رفاعية، وعلي أي حال كل عمل روائي جديد لا يشبه الأعمال التي سبقته، هناك من يعتقد إن أجمل رواية كتبتها إلى حد الآن هي جبل العنز، وهناك من يفضل عشاق بية بل هناك من يقول إن أهم رواياتي هي تلك التي اشتغلت فيها على ثيمة الاغتراب والهجرة وتحديدا حفر دافئة، وثمة من يرى أن اجمل وانضج رواية كتبتها هي أسرار عبدالله. فالحفاوة كما ترى مسألة نسبية وذاتية.

❖ يرى بعض النقاد أن الرواية كانت أشبه بمونولوج داخلي لشخصية عبد الله. هل تكتب الرواية النفسية؟ وهل يمكن لهذه المونولوجية ان تشكل خطرا على حوارية النص الروائي؟

– لعلك تشير هنا إلى مقال ياسين

رفاعية الذي أشاد فيه بالرواية، والمونولوغ هو من أهم ما اعجبه في هذا العمل، هذا دليل على أن المونولوغ لا يشكل أي خطر على حوارية النص لسبب بسيط وهو إن المونولوغ هو شكل من أشكال الحوار، كل ما دار من أحداث في أسرار عبد الله تم تصورها وتمثلها من الداخل أي أن عبد الله استبطن كل شيء، لكن هذا الاستبطان لا يعني انه كان معزولا عن العالم الخارجي، ولا بد من الإشارة إلى أن الرواية تتضمن الحوار في عدد من الفصول، إلا أن هذا يتم دائما من الداخل أي من داخل ذات عبد الله الشخصية الرئيسية في الرواية، هل اكتب رواية نفسية... لا أدري ماذا تقصد بالرواية النفسية، إذا كنت تعني بذلك الرواية التي تستكشف عالم الذات وكل ما يعبرها من أحاسيس وانطباعات ورؤى، و كل ما تعيشه من حالات ضعف وقوة وتناقض وتردد، أي الرواية التي تريد ان تقبض على ما هو جوهري لذات ما ليس في المطلق طبعا وإنما ضمن شروطها التاريخية فيمكن القول ان رواياتي نفسية إلى حد ما، لكن ما اود أن أشير إليه هنا هو أن الكثير من الروايات العربية سواء كانت تجريبية أو واقعية أو تاريخية أو حتى ذاتية لا تولي الذات ما تستحقه من اهتمام وتركز علي ما يحيط بهذه الذات، أي أجدها في اغلب الأحيان اجتماعية اكثر من اللازم، رواية برانية إلى حد بعيد.

*** في كل رواياتك تقريبا تبدو لنا المرأة في صورتها التقليدية تلك الصورة التي تجعل منها كائنا يعيش في الصمت ويمارس طقوسه كلها في الخفاء. هل تعتبر أن هذه الصورة هي الصورة الحقيقية للمرأة العربية اليوم؟ أم أن هذه الصورة تتغير ألوانها من قطر إلى آخر؟**

– هذه الصورة تنطبق على عدد قليل من الشخصيات النسائية في رواياتي (خديجة في أسرار عبد الله مثلا) لكن اغلب الشخصيات النسائية تمتلك صورة مختلفة تماما عن هذه الصورة بل ومناقضة لها، الأمثلة كثيرة.. سعاد في حفر دافئة، العكري في أسرار عبد الله، الأم في متاهة الرمل، كل هؤلاء النساء لا يعشن في الصمت ويمارسن طقوسهن في الخفاء، إنهن قويات جريئات ذكيات، انني احترم المرأة العربية سواء كانت مثقفة أو جاهلة، تقليدية أو حديثة... مدينية أو قروية... بل يخيل الى أحيانا أنها أكثر قدرة على فهم الواقع واكثر جرأة من الرجل... من المؤكد أن القمع الذكوري الذي عانت منه ولا تزال قد اكسبها حاسة خاصة تمتاز بها على الرجل.

من حق الروائي أن يركب المركب التخييلي الذي يشاء، أنا شخصيا اشتغل كثيرا على الواقع، إلا أن هذا لا يعني أن الرواية التي اكتبها لا تتغذى من الذاكرة أو لا تتوسل التجريب لمقاربة العالم، والاشتغال على الواقع لا ينتج عنه بالضرورة نص واقعي

– ظاهرة الاحتماء بالمرحاض أصبحت ظاهرة غريبة في المدونة الروائية العربية فنذكر حكاية زهرة لحنان الشيخ وكيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك للجزائري عمارة لخوص وها نحن أمام الصورة نفسها والدور نفسه للمرحاض في أسرار عبد الله إذ يبدو الملاذ الوحيد. كيف تفسّر هذا الحضور الغريب للمرحاض في رواياتنا وخاصة منها المهاجرة؟

– لا ادري ما هي الدلالات التي يكتسبها المرحاض في الروايات التي ذكرتها أو في غيرها من الروايات العربية، لكن ما اعرفه هو أن المرحاض في أسرار عبد الله يشكل رمزا لانهياره، بعد أعوام العز والمجد يجد هذا الدركي أو الصبايحي كما نقول في تونس نفسه مجبرا على ترك بيته الضخم الذي لا يشبهه أي بيت في كل منطقته ليقضي جزءا كبيرا من الليلة الأخيرة في حياته في المرحاض خوفا من ماضيه الغامض الذي يلاحقه متمثلا في عصابة لا نعرف إن كانت حقيقية أو وهمية.



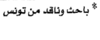
*** هل يهرب الروائيون اليوم إلى التاريخ وإلى التجريب وإلى الذاكرة خوفا من مواجهة الواقع؟ هل ننتظر من الروائي أن يكون جريئا دائما أم من حقه أن يركب المركب التخييلي الذي يشاء؟**

– من حق الروائي أن يركب المركب التخييلي الذي يشاء، أنا شخصيا اشتغل كثيرا على الواقع، إلا أن هذا لا يعني أن الرواية التي اكتبها لا تتغذى من الذاكرة أو لا تتوسل التجريب لمقاربة العالم، والاشتغال على الواقع لا ينتج عنه بالضرورة نص واقعي أي نص ينتمي إلى المدرسة الواقعية كما يعتقد البعض لان كل النصوص لا يمكن إلا أن تصدر عن الواقع، حتى النصوص السوريالية وأدب الخيال العلمي تغرف من الواقع، أن تنتمي إلى المدرسة الواقعية لا يعني في تقديري أن تكتب عن الواقع وإنما أن تكتب عنه بأسلوب محدد ولغرض محدد يتمثل في نقل الواقع وتصويره بأكثر ما يمكن من الدقة، ليس هناك ما هو اصعب من تعريف كلمة الواقع إذ ماذا نعني فعلا بهذه الكلمة التي نرددها باستمرار، إنها تشير بالتأكيد إلى هذا المعطى الموضوعي الفيزيقي الذي يحيط بنا ونتحرك داخله..ولكن هذا ليس سوى المستوى الأول، هناك طبقات أخرى، الأحاسيس أيضا واقع بما أنها وقعت كما يقول الروائي الإسباني بالستر، ثم هل للواقع الموضوعي حضور خارج وعينا به، هل يمكن تمثله خارج الذات، أليس ما نسميه واقعا هو في النهاية تمثل ما لهذا الواقع في زمن معين ومكان معين؟ من هنا هذا التعدد النهائي للواقع... أنظر للواقع في البحث عن الزمن الضائع، انه يحضر من خلال شبكة معقدة من الأحاسيس والانطباعات والرؤى، إن الواقع في تبدل مستمر، انه نهر هيراقليطس دائم الجريان.



– ما ذا ننتظر منك بعد أسرار عبد الله؟

×– رواية جديدة فضاؤها باريس وتختلف عن كل ما كتبته إلى حد الآن، لن أقول لك اكثر من هذا لأني لست من الذين يحبون الحديث عن أعمالهم القادمة.



* باحث وناقد من تونس

تجليات الأنا بدلالة الآخر

ـ قراءة في شعر فدوى طوقان ـ

د. فاتن عبد الجبار *

إن النظرة إلى «الآخر» حضاريا وثقافيا تعتمد بالدرجة الأولى على طبيعة «الأنا» الناظرة وكيفيتها وحساسية مكوناتها، لذا فإن «الآخر» يتجلى في مرآة «الأنا» استنادا إلى طبيعة العلاقة التي يؤلفها جدل التفاعل أو الحوار أو الصدام بينهما.



طوقان

ولعل «الأنا» تعتمد في جزء مركزي وجوهري من سياسة اكتشاف ذاتها على «الآخر»، لأن التعامل معه يكشف عن مناطق ما كان لها أن تكتشف من دون هذا التعامل، على الرغم من تعدد صورة «الآخر» حضاريا واجتماعيا وثقافيا وعاطفيا وسياسيا.

قد تكون صورة الآخر مبنية على نيات مسبقة ومواقف أيديولوجية ودينية وعرقية تؤسسها النظرة المركزية إلى الأنا القائمة على تهميش الآخر وإقصائه وعزله عن دائرة الفعل.

ولو تذكرنا في هذا السياق خطاب البابا اوربانوس الثاني الذي وجهه للجماهير في مدينة كلارمون عام ٩٩٥ وهو يتوجه إلى إقصاء الشعب المسلم: «أي خزي سيلحق بنا لو تمكن هذا الشعب الكافر الذي لا يستحق سوى الاحتقار وقد تجرد عن صفة الإنسان وتحول إلى عبد حقير للشيطان، أي خزي لو تمكن من التغلب على الشعب الذي اختاره الله العلي القدير» (١)، لاكتشفنا قوة هذا العقل في تمركزه حول ذاته وامتهان الآخر وتقزيمه واحتقاره.

إن سلطة «الآخر» على هذا الأساس تتدخل في تشكيل مكونات «الأنا» على نحو معين، وعلى الأنا آن تدرس طبيعة الآخر وكيفيته من أجل أن تهتدي إلى طريقة ناجحة للتفاعل: الحوار / الصدام معه، لأن من وسائل معرفة الذات الأنوية بعمق أكبر هو «البحث عن صورة الذات داخل صورة الآخر أو من خلالها» (٢).

إلا إن ترتيب العلاقة الأنا بالآخر يجب أن تجري بناءً على قناعة منطقية وموضوعية بعيدة عن التعصب والتمركز والأحادية، فـ «نحن لا نكون سلبيين للآخر لمجرد أننا الآخر بالنسبة له، والآخر لا يكون سلبيا لمجرد أنه الآخر بالنسبة لنا، عندما نتكلم عن الآخر فنحن لسنا مقياسا، لسنا معيارا، من يختلف عنا فليس (شاذا) ليس (ناقصا) ليس (غريبا)، تماما كما أننا نحن لسنا شاذين، لسنا ناقصين، لسنا غرباء بالمقارنة مع الآخر! ببساطة ليست البشرية حجارة مصنوعة في قالب، بل أناس، بشر، والحقيقة أن كل واحد منا يختلف عن "

الآخرين " جميعا»(٣).

ونظرة الأديب إلى هذه العلاقة تتمتع بخصوصية وتميز تنبع من الطبيعة الحساسة لأنا الأديب وطبيعة مكوناتها الخاصة، فالآخر «صديق وعدو لنا، صديق إذا تمكنا منه، وعدو إذا تمكن منا، صديق إذا فتحنا له قلوبنا، وعدو إذا وهبناه قلوبنا، صديق إذا أخذنا منه ما يوافقنا، وعدو إذا وضعنا نفوسنا في الحالة التي توافقه» (٤).

وربما كانت علاقة «أنا» الشاعرة فدوى طوقان قريبة من هذه الرؤية، إذ إن «الآخر» يتجلى في شعرها تجليات متنوعة ومتعددة تقوم على طبيعة الموقف الشعري والحياتي ولا تستند إلى مواقف مسبقة، بل على العكس تنهض على مقومات إنسانية ووجدانية وثقافية موضوعية بعيدة عن التعصب والتمركز حول «الأنا».

تجسّد في سيرتها الذاتية رؤيتها للآخر بعد أن عاشت فترة زمنية في مكان الآخر وزمنه، إذ تقول وهي تصف الغربة وصفا إنسانيا بمعية غرباء آخرين تتنوع فيهم صورة الآخر وتتعدد استنادا إلى طبيعة كل غريب منهم «الغربة تكتنف الجميع فلا أحد منا يعرف الآخر، ثم سرعان ما بدأت لقاءات التعارف العفوية تتشكل حلقة حلقة، كل واحد يسأل الآخر : من أين ؟ وتتعارف الجموع وتأتلف، وتصبح النظرات الودودة والبسمات الصافية هي اللغة المشتركة، إحساس جميل في ظرف جميل ومثير ومليء بالتوقع، إحساس يؤكد الشمول الأخوي في المجموعات الإنسانية حين ينسى أفرادها عصبيتهم العمياء وينفتح كل قلب لاحتواء الإنسانية كلها في أعماقه» (٥).

في شعرها تتجلى «الأنا» الشاعرة تجليا واضحا ومقصودا في كل مراحلها الشعرية، وقدر تعلق الأمر بصورة «الآخر» في شعرها فإن هذا «الآخر» لا يظهر بصورة تشكيلية مستقلة في قصائدها على نحو يمكن تشخيصه ومحاورته أو محاكمته، بل يظهر دائما عبر تجليات الأنا وبمصاحبتها وبدلالتها ناظرا ومنظورا إليها.

إذ يبرز نوع من المواجهة النفسية والاجتماعية والفكرية والثقافية والقومية والإنسانية بين «الأنا» و «الآخر»، تنتهي دائما إلى صراع يأخذ أشكالا مختلفة، بعضها عاطفي وبعضها سردي أو درامي، ويفضي عند فدوى طوقان أبدا إلى انتصار الإرادة وتغلب أمل الذات وحلمها على صلافة الآخر وعنجهيته ورغبته في الترويع والقهر والظلم.

في قصيدتها «لن أبيع حبه» المهداة إلى الشاعر الإيطالي سلفادور كوازيمودو ذكرى لقائهما في ستوكهولم يتجلى فيها «الآخر» تجليا ثقافيا وعاطفيا، ويرسم صورة لعلاقة وجدانية إنسانية تصل

تجسّد في سيرتها الذاتية رؤيتها للآخر بعد أن عاشت فترة زمنية في مكان الآخر وزمنه، وتصف الغربة وصفا إنسانيا بمعية غرباء آخرين تتنوع فيهم صورة الآخر وتتعدد استنادا إلى طبيعة كل غريب منهم

فيها الذات الشاعرة إلى مرحلة الزهو العاطفي.

لكنها تتوقف عند هذه الحدود لأن الذات الشاعرة «الأنا» تكشف عن انتمائها الحقيقي الذي لا يمكن أن يهتز بكلمة تثير في أعماقها قدرا من الزهو العاطفي الذي يرضي بطبيعته غرور الأنثى :

أي صدفة
صدفة كالحلم حلوةْ
جمعتنا ههنا في هذه الأرض القصية
نحن روحان غريبان هنا
ألّفت ما بيننا
ربّة الفن، وقد طافت بنا
فإذا الروحان غفوة
سبحت في لحن (موزارت) ودنياه الغنية

❖

قلتَ : في عينيكِ عمق،
أنتِ حلوة
قلتها في رغبة مهموسة الجرس
فما كنا بخلوة
وبعينيك نداء
وبأعماقي نشوة
أيّ نشوة
أنا أنثى فاغتفر للقلب زهوه
كلما دغدغه همسك : في عينيكِ عمق
أنتِ حلوة

❖

أنا يا شاعر لي في وطني
وطني الغالي حبيب ينتظر
إنه إبن بلادي لن أضيع قلبه
إنه إبن بلادي لن أبيع حبه
بكنوز الأرض
بالأنجم زهرا
بالقمر

غير أني تعتري قلبي نشوة
حينما تطفو ظلال الحب في عينيك
أو تومض دعوة
أنا أنثى، فاغتفر للقلب زهوه
كلما دغدغه همسك : في عينيكِ عمق
أنتِ حلوة(٦)

إذ تدخل «الأنا» في صراع حواري أو حوار صراعي مع «الآخر» يستند إلى قاعدة ثقافية تتمثل أساسا في نمط علاقة العربي بالغربي، لكن هذه العلاقة في القصيدة تأخذ شكلا آخر يتمثل في محاولة «الآخر / الغربي / الذكوري» في استمالة «الأنا / العربي / الأنثوي» عاطفيا.

لكن الأنا العربية الأنثوية المتمثلة هنا بالذات الشاعرة تسعى إلى إقامة نوع من الموازنة الموضوعية بين حساسيته الأنثوية العميقة الأنوية «أنا أنثى، فاغتفر للقلب زهوه / كلما دغدغه همسك : في عينيك عمق / أنت حلوة» بعيدا عن أية تصورات ثقافية أو حضارية أو مكانية أو عرقية متطرفة، ورؤيتها الثقافية والقومية المتمثلة بنزعة الانتماء وقيمتها الإنسانية العميقة الأنوية أيضا «أنا يا شاعر لي في وطني / وطني الغالي حبيب ينتظر / إنه إبن بلادي لن أضيع : قلبه.....».

على الرغم من قوة الأنوثة وطغيان حسها العاطفي وبعدها الوجداني «غير أني تعتري قلبي نشوة / حينما تطفو ظلال الحب في عينيك / أو تومض دعوة»، إلا أن عظمة الانتماء إلى الأمة والزمان والمكان والتاريخ تضع قوة الأنوثة في حدود معينة لا يمكن تجاوزها، لأن مثل هذا التجاوز يمكن أن يخلّ بشرف الانتماء ومجد القضية.

وتحمّل الزمن معنى «الآخر» وصورته في قصيدتها «١٩٥٧» لتؤاخذه على سلبيته وظلمه وقهره للأنا، إذ كان مشحونا برغبة «الآخر» المحتلّ في إذلال الأنا واضطهادها، وكأن الزمن المتجسد بهذا العام كان شريكا على نحو ما في عمليات التعذيب والترويع :

انتهينا منه، شيعناه،
لم نأسف عليه
وحمدنا ظله حين توارى
دون رجعة
لم نصعّد زفرة خلف خطاه
لم نرق بين يديه
دمعة أو بعض دمعة

❖

بعد أن جرّعنا من كأسه المرّ الحقود
بعد أن أوسعنا لؤما وغدرا
وجحود
غاب عنا وجهه الممقوت،
لا عاد لنا
كان شريرا، أمات الشعر فينا
والمنى

❖

كان شريرا، وكانت
عينه تنضح قسوة
كرع اللذة من آلامنا
وأتى قتلا وتمزيقا على أحلامنا
وعلى أشلائنا نقّل خطوه

❖

عصفت هبّاته الهوج بأشواق رؤانا

إن عظمة الانتماء إلى الأمة والزمان والمكان والتاريخ تضع قوة الأنوثة في حدود معينة لا يمكن تجاوزها، لأن مثل هذا التجاوز يمكن أن يخلّ بشرف الانتماء ومجد القضية

بعثرت آمالنا عبر الدروب المغلقة
أوصدت باب الغد المأمول في وجه منانا
وثنت خطواتنا المنطلقة

❖

انتهى ما كان إلا نزوات وجنونا
كان إرهاقا وتعذيبا وهونا
وانتهينا منه، شيعناه،
لم نأسف عليه
لم نرق دمعة واحدة بين يديه(٧)

حمّلت الأنا الشاعرة الزمن «العام ١٩٥٧» كل أفعال المأساة التي حصلت لها، بعد أن أنسنته وشخّصته عدواً يتمظهر بكل خصائص الآخر / العدو ومشاكله والتباساته.

يصف المقطع الأول موقف الأنا بصيغتها الجمعية «انتهينا منه / شيعناه / لم نأسف عليه / حمدنا ظله.. / لم نصعّد.... / لم نرق....»، وهي تشارك في حفل مغادرة وتشييع تنطوي على قدر من الراحة والطمأنينة والاستعداد لاستقبال الجديد.

في المقطع الثاني تنتقل الأنا إلى صياغة أنموذج هذا الآخر عبر سلسلة من الأفعال والصفات الشريرة «جرعنا من كأسه المرّ الحقود / أوسعنا لؤما وغدرا وجحود / وجهه الممقوت / كان شريرا / أمات الشعر فينا والمنى»، إذ يوغل في محاصرة الأنا والرغبة في اضطهادها.

ينفتح المقطع الثالث على كشف خصائص جديدة للآخر / الزمني / العدو، تضاعف من طاقته الشريرة «كان شريرا / عينه تنضح قسوة / كرع اللذة من آلامنا / أتى قتلا وتمزيقا على أحلامنا / على أشلائنا نقّل خطوه»، في السبيل إلى إيقاع أذى أكبر وأشد عمقا في دائرة الأنا.

وإذا كانت أفعال المقطع الثالث للآخر / العدو طالت الجوانب المادية الجسدية من إنسانية الأنا وحياتها وفعلها البشري، فإن أفعاله في المقطع الرابع ذهبت إلى طعن الجوانب الروحية فيها فمزقت «أشواق رؤانا / آمالنا / منانا / خطواتنا

المنطلقة».

وجاء المقطع الأخير ليعلن رسميا نهاية هذا الآخر بكل عدائيته ونزواته وجنونه وإرهابه وتعذيبه، من دون أي حزن أو أسف أو دمعة.

وتؤرخ القصيدة بـ «آخر ديسمبر ١٩٥٧» لتعقبها قصيدة أخرى مباشرة بعنوان «صلاة إلى العام الجديد» (٨) تذيل بـ «أول يناير ١٩٥٨»، تسعى إلى ابتهال شعري يجعل العام الجديد صديقا لا عدوا.

أما قصيدتها «أردنية فلسطينية في إنكلترا» فقد أهدتها الشاعرة إلى A A.Gascoigne «مؤكدة على هذا الإهداء في سيرتها الذاتية «إنه هو A.G. الذي أهديت إليه ذلك العام قصيدتي أردنية فلسطينية في إنكلترا -» (٩)، وتذهب إلى وصفه ووصف ذلك الزمن في منطقة «الآخر» بقولها «يا لتلك الأيام مع ذلك الصديق الرائع ما كان أغناها بالغبطة واكتساب المعرفة، لقد كان لكل شيء مذاق خاص في إحساسي ووجداني» (١٠).

تبدأ القصيدة في مقطعها الأول بداية محرضة تكشف عن جهل «الآخر» بمنطقة «الأنا» وقضيته:

:. طقس كئيب
وسماؤنا أبدا ضبابية
من أين ؟ إسبانية ؟
:. كلا
أنا منْ.. من الأردن
:. عفوا من الأردن ؟ لا أفهم
:. أنا من روابي القدسْ
وطن السنى والشمسْ
:. يا، يا، عرفت، إذن يهوديةْ..
يا طعنة أهوت على كبدي
صمّاء وحشيةْ(١١)

تكشف هذه المحاورة بين «الأنا» و «الآخر» عن قوة الإعلام الصهيوني في تجيير المكان والزمان والتاريخ في منطقة احتلاله لصالحه، إلى الدرجة التي لا يعرف فيها الآخر الغربي في منطقة الشرق الأوسط سوى اليهود / الصهاينة الذين هم الآخر / العدو للعربي.

وعلى الرغم من أن هذا الآخر / الغربي كما وصفته القصيدة كان صديقا، إلا أن طبيعة تفكيره وقناعاته ومكوناته الثقافية والمعرفية كما صاغتها الثقافة الغربية المتصهينة تجعل منه عدواً بالضرورة، لأن مثل هذا الفكر يلغي الوجود العربي لصالح الوجود الصهيوني الذي يمثل مصالح الغرب على نحو ما في المنطقة العربية.

تتناول الشاعرة فدوى طوقان صورة «الآخر» الإعلامي وهي تسعى بكل موجهاتها وأدواتها إلى خلق موجهات مسلطة على «الأنا» لتكريس قناعة الهزيمة في منطقتها

وقد وقعت هذه المحاورة الملتبسة طعنة صماء وحشية على كبد الأنا الشاعرة، ويكشف المقطع الثاني من القصيدة محنة «الأنا» ومأساتها وهي تستعيد بفعل موجهات «الآخر» جراح قضيتها المتمثلة باستلاب أرضها والسعي إلى طمس هويتها وقهر وجودها:

تسأل عن سحابة ؟
مرت على جبيني
وظلّلت عيني بالكآبة
وأنت يا جار الرضى من فتح الجراح؟
ذكرتني
أني من الأرض التي تمزقت
أني من القوم الذين
من الجذور اقتلعوا، من الجذور
وأصبحوا على مدراج الرياح
مبعثرين ها هنا وها هنا
لا ينتمون
إلى وطن!!.
حقيقة في تغالط النفوس.
ندّعي
أنا كباقي الآخرين
قوم لنا وطن
هيهات! كيف تعلم؟
هنا الضباب والدخان في بلادكم
يلفلف الأشياء..
يطمس الضياء..
فلا ترى العيون غير ما
يراد للعيون أن تراه(١٢)

ينفتح هذا المقطع على محاورة داخلية تستعيد فيها «الأنا» وبفعل ضغط «الآخر» الخارجي صور مأساتها شعبا ووطنا، في محاولة للتصدي لهذه المعرفة الزائفة التي تسعى الدوائر الإمبريالية والصهيونية إلى تكريسها بأحقية وعدالة دولة إسرائيل.

فتندلع في ذاكرة «الأنا» مشاهد القهر والضياع لتؤلف خطابا تتمنى الأنا توجيهه إلى صديقها «الآخر» الذي يحمل قناعات خاطئة وسلبية، إلا أن هذه «الأنا» المعذبة في هذه اللحظة الشعرية الخاطفة سرعان ما تستدرك على رغبتها بـ «هيهات! كيف تعلم؟» لأن الخطاب المهيمن الضاغط في منطقة «الآخر» خطاب مشحون بـ «الضباب والدخان» كناية عن التباسه وعدم وضوحه وطمس الحقيقة فيه «يلفلف الأشياء.. يطمس الضياء» مما يخلق وعيا شعبيا زائفا وموجها توجيها أيديولوجيا بفعل سيطرة ماكنة الإعلام وقوة توجيهها للأفكار وصناعاتها للقناعات.



وتتناول الشاعرة فدوى طوقان صورة «الآخر» الإعلامي وهي تسعى بكل موجهاتها وأدواتها إلى خلق موجهات مسلطة على «الأنا» لتكريس قناعة الهزيمة في منطقتها.

ففي قصيدتها «الطوفان والشجرة» وقد اقتسم طرفا معادلة «الآخر / الأنا» عتبة عنوانها فاستأثر «الآخر» بدال «الطوفان» وتمركزت «الأنا» حول دال الشجرة» قدمت الشاعرة بعد عتبة العنوان الثنائية الدالة عتبة تمهيد أو تصدير شرحت فيها فضاء تكوّن القصيدة وظروف ولادتها، ونصها «في الأسابيع الأولى التي تلت أيام الحرب، كانت

الصحف والإذاعات الأجنبية المعادية تتحدث بتشف وشماتة عن حرب حزيران وكأنما نهاية الأمة العربية منوطة بتلك النكسة. من هنا كانت قصيدة «الطوفان والشجرة».» (١٣)

تحاول الأنا الشاعرة في هذه القصيدة أن تفرد مساحة شعرية لتجليات صورة الآخر وهي توجه كل قوى سلطتها الإعلامية لاستغلال فرصة الهزيمة من اجل سحق «الأنا» العربية ومحوها:

يوم الإعصار الشيطاني طغى وامتد
يوم الطوفان الأسود
لفظته سواحل همجية
للأرض الطيبة الخضراء
هتفوا،
ومضت عبر الأجواء الغربية
تتصادى بالبشرى الأنباء:
هوت الشجرة!
والجذع الطود تحطم، لم تبق
الأنواء
باقية تحياها الشجرة!(١٤)

إذن دال «الطوفان» الممثل لصورة «الآخر» والمتجسد زمنيا وتشبيهيا بـ «الإعصار الشيطاني / الطوفان الأسود» القادم من حدود «سواحل همجية» باتجاه «الأرض الطيبة الخضراء»، خضع لموجهات «الآخر / الرديف» وتحريضاته المتمثل بالإعلام الغربي المساند نحو تحطيم «الشجرة» الدال الممثل لصورة «الأنا» المواجهة لصورة «الآخر»، وقد انتهى هذا التوجيه الضاغط إلى تكريس البشرى السلبية المتمثلة بـ «هوت الشجرة / والجذع الطود تحطم..».

وبذلك تكون صورة الآخر المجتمعة قد انتهت من صياغتها وأنهت المعركة بانتصارها وسحقها لأنا الذات العربية.

إلا أن الشاعرة بالمقابل أفردت مساحة مضاهية لـ «الأنا» لتقدّم خطابها الكفاحي والنضالي الذي يرسم صورة مغايرة لوعي الأحداث، ويعكس قراءة أخرى لسياسة المواجهة التاريخية والستراتيجية والثقافية والحضارية بين الأنا والآخر:



ستقوم الشجرة
ستقوم الشجرة والأغصان.
ستنمو في الشمس وتخضرّ
وستورق ضحكات الشجرة
في وجه الشمس
وسيأتي الطير
لابدّ سيأتي الطير
سيأتي الطير
سيأتي الطير(١٥)

لا شك في أن عتبة الإهداء «إلى كرمة وعلي» في تناسبها وتعلّقها بعتبة العنوان «رسالة إلى طفلين في الضفة الغربية» تنشئ لـ «الأنا» منطقة دافئة فيها الكثير من عناصر القوة والحياة والتصدي لمواجهة الآخر المعتدي

في هذه الصورة التي تتحرك في منطقة «الأنا / الشجرة» تتحرك منظومة الأفعال تحركا حيويا مدهشا عبر حشدها بمعية «سين الاستقبال» الموجهة دلاليا نحو الأمل والمستقبل والحياة القادمة «ستقوم / ستقوم / ستنمو / ستورق / سيأتي / سيأتي / سيأتي / سيأتي»، وتتجه هذه الأفعال باكتظاظها وعنفوانها إلى تثوير وعي الأمل والحلم القادم في الدوال الإيجابية «الشجرة / الشجرة والأغصان / الشمس / ضحكات الشجرة / وجه الشمس».

كما أن اختتام القصيدة برمز «الطير» الذي تتكرر صورته الضاغطة والمضاعفة تكرارا تراكميا لافتا «وسيأتي الطير / لابدّ سيأتي الطير / سيأتي الطير / سيأتي الطير»، يحيل على مزاوجة سيميائية بين رمزي «الشجرة» و «الطير» في مواجهة «الطوفان».

إذ إن رمزية «الطير» تقود إلى قدرة الخلاص من موج الطوفان بقابلية الطير على التحليق ومنح الشجرة طاقة الصمود والتصدي.

في قصيدته «رسالة إلى طفلين في الضفة الشرقية» المهداة إلى «كرمة وعمر» تضع الشاعرة هامشا يوضح مناسبة القصيدة، ونصه:

» كتبت هذه القصيدة في الشهور الأولى من الاحتلال الصهيوني أيام كانت الجسور بين الضفتين ما تزال منسوفة، والعبور محظورا. وخلال هذه الأشهر كان يسقط كل يوم برصاص العدو عشرات الضحايا ممن كانوا يحاولون عبور النهر سباحة» (١٦).

ويبرز هذا الهامش تجليات الآخر / الصهيوني في منطقة الأنا الشعرية بكل شراستها وعنفها وهمجيتها.

ولا شك في أن عتبة الإهداء «إلى كرمة وعلي» في تناسبها وتعلّقها بعتبة العنوان «رسالة إلى طفلين في الضفة الغربية» تنشئ لـ «الأنا» منطقة دافئة فيها الكثير من عناصر القوة والحياة والتصدي لمواجهة الآخر المعتدي والغاصب بوجهه القبيح المناقض لوجه الطفولة.

تشرف الأنا الشاعرة على الفضاء الشعري انطلاقا من موحيات هذا المشهد

الشعري وتمظهراته، فتتجه إلى مناجاة الطفلين عبر النهر لأن الجسور بين الضفتين مقطوعة ولا سبيل إلى التواصل الحي، وتظهر هذه المناجاة أن الطفلين اللذين تتوجه إليهما رسالة الأنا الشاعرة هما جزء من هذه الأنا في مواجهة الآخر / الصهيوني:

يا كرمتي أودّ لو أطير
على جناح الشوق لو أطير
لكنّ توقي يا صغيرتي مقيّد أسير..
يُعجزني يا كرمتي العبور
فالنهر يقطع الطريق بيننا
وهم هنا يرابطون
كلعنة سوداء هم هنا يرابطون
قد نسفوا الجسور
وحرموني منك يا صغيرتي
وحرّموا العبور(١٧)

تظهر منطقة الأنا بوجدها وتوقها للصغيرة «كرمة» في أعلى مراحل توقدها الوجداني والعاطفي والإنساني، وتظهر منطقة الآخر في مرآة الأنا في أعلى مراحل اضطهادها وقسوتها وسوداويتها متشكلة في دوال حركية طاغية «هم هنا يرابطون / كلعنة سوداء.. / نسفوا الجسور / حرموني منك يا صغيرتي / حرّموا العبور».

وتستمر الأنا الشاعرة في رصد الحالات الإنسانية التي تجسد عمق ارتباطها بالأرض المستلبة وحنينها الطاغي لها ولموجوداتها وذاكرتها:

الله يا بيسان!
كانت لنا أرض هناك،
بيارة، حقول قمح ترتمي حد البصر
تعطي أبي خيراتها
القمح والثمر
كان أبي يحبها، يحبها،
كان يقول: لن أبيعها حتى ولو
أُعطيت ملأها ذهب
.. واغتصب الأرض التتر!!
ومات جدك الحزين يا صغيرتي

تظهر منطقة الأنا بوجدها وتوقها للصغيرة «كرمة» في أعلى مراحل توقدها الوجداني والعاطفي والإنساني، وتظهر منطقة الآخر في مرآة الأنا في أعلى مراحل اضطهادها وقسوتها وسوداويتها متشكلة في دوال حركية طاغية

مات أبي من حزنه
كانت جذوره تغوص في قرار أرضه
هناك، في بيسان(١٨)

إذ تبرز شخصية «الأب / الجد» عبر ارتباطه بـ «الأرض» لتشكل ذاكرة حيوية مصيرية تدعم قوة «الأنا» في مواجهة «الآخر»، بالرغم من عنف الاغتصاب وشراسة الاحتلال، وبالرغم من استشهاد هذا الأب / الجد حزنا على ضياع الأرض على يد «الآخر».

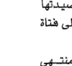
إن الذاكرة السردية هنا تعمل على استثارة ماضي «الأنا» لمضاعفة تشبثها بتاريخها وأرضها، وهي تتوجه بخطابها إلى الطفولة التي تمثل رمز المستقبل وأمل التحرير والعودة.

وتنفتح الذاكرة الشعرية للأنا على مشهد الماضي الجميل بطفولته الخصبة الغنية، عبر لغة شعرية شفافة ورومانسية تعيد إنتاج الحكاية من خلال دورة الزمن:

ويستمر يلعب الشريط
يدور كالزمن
حكاية طفلية هنا،
وزقزقات ضحك هناك
ونكتة ذكية يرسلها عمر
يتعبني الحنين يا عمر
لوجهك القمر(١٩)

إلا أن «الآخر» ما يلبث أن يظهر بوجهه القبيح ليحوّل هذه الرومانسية الشفافة في صور الطفولة والذكريات إلى موت ودم، وليحوّل السرد والحكي للأساطير والخرافات الذي يغتني بها عالم الطفولة السائد لصورة «الأنا» في المشهد الشعري إلى حكايات القهر والاضطهاد والسلب والقتل:

أحبتي الصغار خلف النهر يا أحبتي
عندي أقاصيص لكم كثيرة
غير حكايا سندباد البحر،
غير قصة الجنّي والصياد
وقمر الزمان والأميرة
عندي أقاصيص هنا جديدة
أخاف لو أروي لكم أحداثها
أطفئ في عالمكم ضياءه
أخاف أن أروّع الطفولة
أهزّ في جزيرة البراءة
رواسي الأمان والسكينة
أخشى على دنياكم الصغيرة
من قصص السجين والسجّان
من قصص النازيّ والنازيّة
في أرضنا، فإنها رهيبة
يشيب لهولها يا أحبتي الولدان(٢٠)



فالقصص الجديدة التي تعيش الأنا الشاعرة مأساتها شاهدا وضحية هي ليست قصص الطفولة التي توسّع خيال الأطفال وتغذيه. إن الذات الشاعرة هنا تعقد موازنة بين نمطين من القصص، قصص الطفولة المشحونة بالبراءة والضياء والأمان والسكينة، في مقابل القصص المؤلمة التي اجترحها «الآخر / العدو» لكي يطفئ ضياء الطفولة ويروّعها ويهزّ رواسي الأمان والسكينة في جزيرة البراءة / الطفولة، إنها قصص السجين والسجان والنازي والنازية وكل ما يتعلق بهذه الدوال من دلالات رهيبة فاقت كل تصوّر.

تهدي الشاعرة فدوى طوقان قصيدتها «جريمة قتل في يوم ليس كالأيام» إلى فتاة شهيدة في عتبة إهداء تقول:

«إلى روح الطالبة الشهيدة منتهى حوراني» (٢١)، وتقدم فيها نمطا من

العلاقة مع «الآخر» وكيف يتجسد في الرؤيا الشعرية للأنا الشاعرة بوصفه مجرما مفطورا على القهر والقتل والإجرام.

تبدأ القصيدة بداية سردية تنفتح على زمان ومكان معينين، ويبرز شخصية الشهيدة «منتهى» «بوصفها الشخصية المركزية التي تدور حولها أحداث السرد التي يسعى «الآخر» إلى توجيهها على وفق رغبته، في مقابل رغبة الأنا الشعرية الساردة التي تسعى هي الأخرى إلى تكوين رؤية مناظرة عاشقة للحياة والأمل:

ويوم امتطى صهوة العالم الصعب
يحمل غصنا بيدٍ
ويحمل سيفا بيدٍ
ويوم الحبيبة في الأسر هبّت عليها الرياح
محمّلة باللقاح
جرت منتهى
تعلّق أقمار أفراحها في السماء الكبيرة
وتعلن أن المطاف القديم انتهى
وتعلن أن المطاف الجديد ابتدا(٢٢)

إذ تتمظهر شخصية الشهيدة «منتهى» تمظهرا مشحونا بالأمل والحياة والقوة رمزا للإنسانية والحرية والكرامة، وهي تتطلع إلى الزمان والمكان بروح التدفق والانفتاح والإيمان بالمستقبل.

ولعل الصورة الاستعارية اللافتة «تعلّق أقمار أفراحها في السماء الكبيرة» تعبر عن سمو الصورة وهي ترفع «الأنا» إلى أعلى المراتب عبر الدوال الرافعة «تعلّق / أقمار / أفراحها / السماء / الكبيرة».

لكنه حين تدخل شخصية الأم دائرة الحدث الشعري ويبرز صوتها المحذّر من غدر «الآخر» المتربص، يبدأ هذا الآخر بالتجلي السلبي في فضاء الشخصية وفضاء النص:

(بغرفتها أمها المتعبة
تلملم أوراقها المدرسية:
حذار العدى يا بنية
فعين العدو تصيب)



وما كذب القلب،
كان عدو الحياة يطاردها في المسيرة
وينشب في عنقها مخلبه(٢٣)

تتشكل صورة «الآخر» بوساطة شبكة الدوال السالبة «حذار / العدى / عين العدو / تصيب / عدو الحياة / يطاردها / ينشب / مخلبه»، التي تسهم شعريا في صناعة انعكاس رؤيوي يُظهر الآخر بوجهه البشع في مطاردة الصبا والشباب والحياة والسعي إلى إعدامها.

لكن استشهاد «منتهى» يفضح جريمة «الآخر» ويتحول إلى عرس حقيقي يجعل «الأنا» تتمظهر وتتفوق بدلالة سلبية «الآخر» وعنجهيته وصلافته وغروره:

تفتح مريولها في الصباح
شقائق حمرا وباقات ورد
وعادت إلى الكتب المدرسية كل سطور الكفاح
التي حذفوها
وعادت إلى الصفحات خريطة أمس التي طمسوها
ورفرف مريولها راية في صفوف المدارس،
رفرف وامتدّ
ظلّل في الضفة المشرئبة
شوارعها المغضبة
وأشجارها المثقلات، ورفرف مريولها في النوافذ.
فوق سطوح المنازل فوق رفوف الدكاكين.
ظلّل في الضفة المشرئبة
مساجدها والكنائس،
ظللها قبة تلو قبة
وما قتلوا منتهى وما صلبوها
ولكنما خرجت منتهى
تعلّق أقمار أفراحها في السماء الكبيرة
وتعلن أن المطاف القديم انتهى
وتعلن أن المطاف الجديد ابتدا (٢٤)

فتنفتح «الأنا» على مساحات جديدة من الألق والإبداع ويتحول موتها إلى حياة أكثر خصبا وثراء وعمقا، تنتشر على الزمان والمكان واللغة والذاكرة والحاضر والمستقبل، في الوقت الذي تعرّي فيه «الآخر» الذي وازن حياته بموتها، إلا أن حياته ليست سوى موت في الحياة بإزاء الحياة الخالدة التي تعيشها أنا الشهيدة داخل خطاب الأنا الشاعرة.

وتبرز الشاعرة فدوى طوقان أقسى درجات المواجهة بين «الآخر / العدو» المندفع بأقصى طاقته لتعذيب «الأنا» المواجهة له في قصيدة «إليهم وراء القضبان»، التي تصدرها بعتبة إهداء تقول: «إلى بناتنا وأبنائنا الذين التهمتهم السجون في إسرائيل وفي كل مكان» (٢٥)،

تبرز الشاعرة فدوى طوقان أقسى درجات المواجهة بين «الآخر / العدو» المندفع بأقصى طاقته لتعذيب «الأنا» المواجهة له في قصيدة «إليهم وراء القضبان»، التي تصدرها بعتبة إهداء تقول: «إلى بناتنا وأبنائنا الذين التهمتهم السجون في إسرائيل وفي كل مكان»

ليتجلى «الآخر / إسرائيل» في المنظور الأنوي بوصفه سجانا مانعا للحياة.

وفي أحد مقاطع القصيدة الموسوم بـ «من مفكرة رندة» تتسلط كاميرا الشاعرة على مشهد زمكاني محدد لترصد أفعال الآخر وكأنها تصنع مشهدا سينمائيا دقيقا في حركته وتركيزه:

.. في نصف هذا الليل.. آه!
حذاؤه يدقّ في الدهليز.. آه!
مبتدع التعذيب
آتٍ وتدنيني خطاه
من غرفة التحقيق.. آه!
من زمن الكابوس والجحيم والصراع
....
حذاؤه يدق في الدهليز
دمي يدق
وعروقي
والنخاع
....
توحشي ما شئت يا
شراسة الأوجاع
فلن ينزّ من دمي جواب(٢٦)

لقد اجتهد التحليل هنا في الكشف عن آليات العلاقة الصراعية الملتبسة بين صورة «الأنا» في تجلياتها المقترنة بالرؤى والأحلام، وصورة «الآخر» بوصفها عنصرا ضاغطا ومهيمنا وقاهرا يسعى إلى التحكم بـ «الأنا» وتوجيهها بما يناسب أهدافها

يتشكل المشهد تحت عدسة الكاميرا من شبكة أبعاد مركزية تبدأ بالبعد الزمني المتجسد «..في نصف هذا الليل.. آه!»، والبعد المكاني الحركي المتمظهر صوتيا «حذاؤه يدق في الدهليز.. آه!»، والبعد الشخصاني الذي يزحف باتجاه منطقة «الأنا» ممثلا لـ «لآخر» ويظهر بأكثر من صورة «مبتدع التعذيب / آت وتدنيني خطاه» و «من غرفة التحقيق.. آه / آت وتدنيني خطاه»، والبعد الفضائي المهيمن بتشكلاته السلبية المضاعفة «من زمن الكابوس / والجحيم / والصراع».

على النحو الذي تستجيب له «الأنا» استجابة تنطلق من احتواء كامل الأبعاد «حذاؤه يدق في الدهليز / دمي يدق وعروقي والنخاع»، تعبر عن طريقة التفاعل المرتقبة بين «الأنا» و «الآخر».

وتتنبه «الأنا» في خضم هذا الصراع الذاتي والموضوعي إلى وضعها وانتمائها ومصيرها ووجودها الحيوي ومستقبلها، لتحقق انتفاضتها وثورتها في وجه «الآخر» مستعينة بقوة إصرارها وصمودها «توحشي ما شئت يا / شراسة الأوجاع / فلن ينز من دمي جواب»، لترفع شعار التصدي والمواجهة مهما بلغت شرسة الألم.

لقد اجتهد التحليل هنا في الكشف عن آليات العلاقة الصراعية الملتبسة بين صورة «الأنا» في تجلياتها المقترنة بالرؤى والأحلام، وصورة «الآخر» بوصفها عنصرا ضاغطا ومهيمنا وقاهرا يسعى إلى التحكم بـ «الأنا» وتوجيهها بما يناسب أهدافها وقيمها وتقاليدها ورؤيتها الاستعمارية والاستيطانية ذات النظرة المركزية.

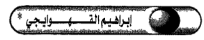
* كاتبة وناقدة عراقية



الإحالات والهوامش

١- النظرة إلى الآخر في الخطاب الغربي، دار النهار، بيروت، ٢٠٠١: ١٨.
٢- مجلة عالم الفكر، المجلد ٢٥، العدد ١، الكويت، ١٩٩٦: ٤٧.
٣- هو الآخر بالنسبة لي، أنا الآخر بالنسبة له، سالم جبران، مجلة (مشارف) العدد ٢، حيفا، ١٩٩٥: ٢١.
٤- جبران حيا وميتا، مجموعة مقالات لجبران خليل جبران، قدم لها وأخرجها حبيب مسعود، دار الريحاني للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٦٦: ١١٧.
٥- رحلة جبلية.. رحلة صعبة، فدوى طوقان، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط٤، ١٩٩٩: ١٨٢.
٦- ديوان فدوى طوقان، فدوى طوقان، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٨: ٢٣٨، ٢٣٩.
٧- م.ن: ٣٠٩-٣١١.
٨- ينظر الديوان في الصفحتين: ٣١١، ٣١٤.
٩-رحلة جبلية.. رحلة صعبة: ٢٠٥.
١٠- م.ن: ٢٠٦.
١١- ديوان فدوى طوقان: ٤١١، ٤١٢.
١٢- م.ن: ٤١٢، ٤١٤.
١٣- م.ن: ٤٨٧.
١٤- م.ن: ٤٨٧، ٤٨٨.
١٥- م.ن: ٤٨٩.
١٦- ينظر هامش (١)، الديوان: ٤٩٣.
١٧- م.ن: ٤٩٣، ٤٩٤.
١٨- م.ن: ٤٩٤، ٤٩٥.
١٩- م.ن: ٤٩٥.
٢٠- م.ن: ٤٩٧.
٢١- م.ن: ٥٦١.
٢٢- م.ن: ٥٦١.
٢٣- م.ن: ٥٦٢.
٢٤- م.ن: ٥٦٢، ٥٦٣.
٢٥-م.ن: ٦١٤.
٢٦-م.ن: ٦١٥-٦١٦.

سطوة الاغتراب وجمالية الكتابة في " عصافير الوشاية "


إبراهيم القهوايجي *

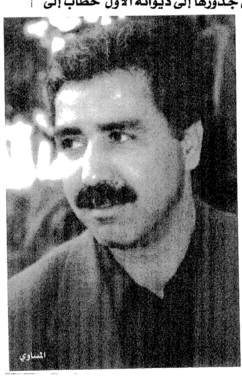
" هناك قلة من الملائكة تنشد، هناك كثرة من الكلاب تنبح":

■ لوركا.

" في كل قصيدة عظيمة، قصيدة ثانية هي اللغة":

■ فاليري.

بمرور مجموعته الشعرية: "عصافير الوشاية"(١) يمضي الشاعر المغربي عبد السلام المساوي قدما في تعميق تجربته الشعرية، التي تمتد في جذورها إلى ديوانه الأول"خطاب إلى قريتي"، مرورا بديوانه"سقوف المجاز"، إذ يعمق حواره مع العالم المتغير بسرعة فائقة، من خلال رصده لموجوداته عبر اشتغال حساس لحواسه في تعالقاتها مع الواقع اليومي، وصهرها في "بوتقته"الشعرية، وإذابتها مع المدركات الأخرى المختزنة في طبقات وعيه، مما يشي بنوع من الشعور بالفقد أو الارتداد إلى صور الماضي المحملة بعبق عالمه، لأنه كان يحضن عناصر القوة، في مقابل الحاضر الممتد في مستقبل خال من الآمال والأحلام، وهو ما أسميته في دراسة سابقة لـ"سقوف المجاز": "شعرية الفقدان".


المساوي

و"عصافير الوشاية" يمثل تطورا واضحا في مسيرة الشاعر من جهة، وتنويعا على إيقاع الرؤيا الشعرية من جهة أخرى، من خلال ملامسته العلاقة بين الذات والعالم، المنفتحة على حقول دلالية تشكل الرؤية الكلية، لذلك يمكن مقاربة هذا الديوان على أكثر من مستوى، ووفق أكثر من قراءة ؛ يمكن قراءته كفصل من تجربة الشاعر، كرؤية وجودية، ....تحيل على تشكيل فسيفسائي يمتح من ذاكرة محتشدة، تضمن التعارض بين الكوامن الذاتية والموضوعية، ومن هنا مشروعية ملامسة بعض جوانب المتخيل الشعري في هذا المتن.

وشاية العنوان:

ما دام العنوان يؤسس غواية النص، وعلى اعتبار أن عنوان"عصافير الوشاية" يسم أحد نصوص المجموعة، فإن الشاعر يفاجئنا فيه بصيغة تناقضية ، مبنية على التعارض، في الإحالة على الدلالة المعجمية الحرفية بين مفردتي(عصافير)/الملموسة، بوصفها تلك المخلوقات الصغيرة والوديعة، و(الوشاية)/السعاية والنميمة/المجردة، كرذيلة مرتبة ضمن سلم القيم الأخلاقية والاجتماعية المنحطة: إنه التعارض بين الجميل والقبيح، بما يحمله من قلب طبيعي بين العنصرين، على الرغم من علاقة الإضافة المحضة بينهما على المستوى النحوي التركيبي، القمينة بإزالة إبهامهما وشيوعهما، وهذا ما يفضي بنا إلى إعادة بناء مقومات انسجامهما حتى تغدو العبارة قابلة للتأويل، وبما أن العصافير تعد أجمل رمز من رموز الحرية، لأننا بمجرد النظر إلى السماء ورؤيتها تطير وتغرد، نشعر بروعة الكون وجمال الحرية فساحة السماء، وهو ما يتقاطع مع النص الشعري في المواصفات المذكورة(الشعور بالروعة، الجمال، الحرية)، ومن ثم، فالعصافير المغردة في حياتنا الثقافية هم الشعراء، عصافير المحبة الأليفة، وبالتالي تحيل في العنوان على قصائد الديوان، وتكون رمزا للشعر، في حين ترتبط(الوشاية)، في أحد معانيها اللغوية بـ"استخراج معنى كلام أو شعر"(٢)، لتتقاطع مع معناها الإيحائي في الدلالة وبالتالي تصير "عصافير الوشاية" طيورا للشعر التي تنهل من حقول القمح وفضاءات الدفء وفسائل الوعي وحنين الإبداع

الحر من كل القيود، وهكذا يبدو العنوان، الذي هو في حد ذاته وشاية بنصوص الديوان الشعرية، حاملا لطاقة تحفيزية تتصيد المتلقي، ومخلخلا لأفق انتظاره، فاتحا شهية المتلقي لقراءة تفاعلية مع عوالم المتن، التي هي في حد ذاتها وشاية بنصوص المجموعة.

متخيل الاغتراب واغتراب المتخيل:

للمتخيل الشعري وضعية استثنائية في كتابة النص الشعري، بوصف الخيال يشكل عنصرا بانيا للخطاب الشعري، الذي تندغم فيه التجربة الكتابية بالتجربة اليومية، والشاعر في "عصافير الوشاية" يواجه مفارقات الوجود والمجتمع بمفارقات لغوية وتركيبية أخرى، وذلك بركوب درجات المكر اللغوي لتشكيل متخيل شعري يعكس مشهدا يوميا يشوبه الكثير من العبث والإحباط لانعدام التواصل بين الشاعر وعالمه، وسيادة ثيمة الغربة والاغتراب والألم والضياع، لذلك يتقمص الشاعر رموزا لما يعانيه في حياته اليومية، وهو إذن، بهذا المعنى يرسم بعين الدهشة، ويعيد صياغة موضوعاته الصغيرة، ويكتشف العالم بحقائقه الصغرى، إن عالمه يشكل بؤرة انشغال ما لا يرى بالعين المجردة: "الكمان الذي أبكاني / خشب يحن إلى غابته / والعازف نبي / يعرف لغة الشجر"(ص٦٠). وكل قراءة لنصوص الديوان هي اكتشاف أول للعالم وأجزائه، فقصائد المجموعة تبدو طازجة، لأن عناصر عالمها تولد في نفس لحظة التلقي المتوازية معها، وبالرغم من كونها تحمل مواصفات البعد الخارجي فالداخلي يتمرأى في مراياها، ولذلك، فالشاعر ينتقل من الداخل إلى الخارج، ومن الخارج إلى الداخل، عبر شعور فجائعي بالضجر والفقدان والغربة المندفعة من الأعماق البعيدة، والأغوار الداخلية السحيقة، فها هو غياب الأم الباعثة على الخصب، والتي تغمر الكون ببهجة وصفاء: " ستيقظين الآن / في الهزيع الأخير من أرقي / فتنتصب الأشجار مثمرة من جديد / وباسقة كارتفاع الصلاة.."(ص ١٠ و١١)، لذلك تسافر ذات الشاعر في الذاكرة: "لحظة وينبسط الطريق إلى قريتي / مخفورا بالصبر والصبار/ لحظة وتنهض الطيور من فخاخي / شادية رغم انكسار الجناح.."(ص١١)، وحرقة غياب الأم التي تستعر في فؤاد الشاعر هي التي تفسر ذلك التعارض بين الغياب/الخصب والحضور /الغربة والضياع والموت: "باب، ويدخل



الخريف/كي يشرب شايا في عز الخريف/باب، ويخرج الصيف/من حديقتنا/حاملا في الجراب أجراس الدوالي/ وشمسا أنهكتها/منحدرات الغروب/باب يغوص إلى الرتاج في غيابه."(ص١٣و١٤)، وهكذا تكشف الذات خيبتها، فتستحضر ذكرياتها الطفولية، وهي تستعيد أحلامها وهواجسها السعيدة في أحضان أم لم يجف نسغها بعد رغم الموت: "..ولم تزل عيناها تشعان بالفرح/ وهي تراني مقبلا من أيما جهة/من سحب يكسرها الرعد/أو من ليل تعثر في نصفه النجم.."(ص٧و٨)، فتتعاضد الرؤية والبراءة الطفولية لتجديد مواسم الفرح والخصب، لكن مشهد الانكسار ينبئ بأن الزمن ما يزال حاملا سمات الهزيمة والفجيعة: "..وتبعثين في الحكاية، أشلاء السلالة/وتاريخ الموت/ وأبواب الجنة التي دونها/شيوخ الحضرة في الأذكار.."(ص١١)، ثم تنفتح الرؤيا الشعرية في الديوان من أجل استقصاء تيمة الاغتراب، حيث يحفل المعجم الشعري بكل الألفاظ الدالة على الاغتراب والغربة، وما يتصل بهما من أوجاع المكابدة والمعاناة: (غربتي، خوفها، الرياح، يكسرها، ليل، الصمت، جفوة الوقت، الظلام، بلاد بعيدة، الشوق، التائه، أرقي انكسار الجناح، تاريخ الموت، الانتظار، ذبحي، منحدرات الغروب، غيابه، ضجر، حبات الأرق، أخبار الموتى، منطفئا، تجمد، غربة، تهنا، تنطفئ المصابيح، غربائنا، زهور التعزية، المتاه، ثعابين الارق، الغائب، يغيب، تعب المسافات، الخائف، أوجعه، فراغ، غيمة، أرقة الظلام، رماد الأجنحة، لسعة الحرب، أزرار التعب، مرتبك بوجودي، العاصفة، خلوة، أزمة، ريح الحنين، مجد الغروب، عناكب الغياب، الخاتمة، الباب، الغامضون، الصخب، يغيم الضوء، الغبار، اختطفتها، قيامة الشعراء، النار، الطفل التائه، التعب، الهاجعين، حانات الأحلام، صفحة الوفيات، جهة السواد، لذة الظلام، أزهار الظل، تهرب، الهاربة، دمعتين، الوقت المنقوع، المجهول، الصقيع، الطيف، حزن، العابرين، تورماتها، الصمت، العمر، الصدأ، أرحل، انطفأت، قوس الألم، جلباب السفر، أبكاني، الشجى، سواد تابوته، وتر مهزوم، توابيتهم، الحطام، صالات الظلام، الغابة، زهوره الناعسات، لم يمت، سافر، الصقر، الشيخوخة، غريب، البحر، شاعر تغرب، بمجد الغياب، الغريبة، تغيم الألوان، تنتشر الطرقات، تغادر، الرحيل، النعش، القطران، عطش الغروب، المترع بالموت، بياس الشفاه، الفجيعة، أقحوان العذاب، الموت، الفراق، مداشر الأحزان، طلل، ينطفئ كالذبالة، رصيف الحرب، يغتالون زهرتي، العقم، الإفلاس، قبورهم، القراصنة، الجنازات، التراب، الفقيد). ومن ثم نشهد استمرار الشاعر لاحتراق الغربة والضياع في هذا الكون المظلم الذي يتضح ضجرا: "ضجر يأتي من كل مكان/من الساعة التي تحصي/راحتي غمزا بالثواني/إلى الصنبور الذي تقطر/منه حبات الارق/ومن الجريدة التي تتكرر كل يوم/كي تجدد أخبار الموتى/إلى منصة/تتقبل العزاء في الشعراء../.."(ص١٧)، لذلك تحتمي الذات بسقف الحلم، فيتحول الحزن من حمولته الشعورية التخريبية: " قل لي: / من أي حزن/يقدون هذا الوتر/أيها الصوت الذي اتحد بالشجى/.."(ص٦٠)، فيغدو الزمن مادة للتطهير في غابة الحروف: "لكنني أبدا /سأظل أرحل نحوك/في سفينة أصنعها/ من رغوة الكلام"(ص٥٨).وهكذا تعي الذات تفاهتها، فترفع درجة المقاومة لقهر زمن الضياع والغربة والفقد، ومن تم تتغيا ملء الفراغ: "أخشى أن أنام /قبل افتضاض الصفحة/قبل أن أسحب النار إلى آخر اللفافة../جبانا أكون/إذا لم أسيج حقولي باللغة: .."(ص٤٢و٤٣)، ويبقى للشاعر سلاحه الأخير المتجلي في انغماسه في الكتابة" سأختفي في غابة الحروف/ باحثا عن

أبي/لأرشده.."(ص٤٣).وهكذا تتنامى الذات في حاجتها إلى الانفتاح على المتعدد، والتحليق في الآفاق اللامحدودة، وفي هذا الأفق التخيلي تتقلص الأرض لتتماهى مع المومس: "كأن الأرض مومس/ تتبرج بحنطتها/عندما يجوع الأغنياء.."(ص٣٠)، ومن ثم شوق الشاعر إلى محو الواقع بالطريقة الصدامية، فتتأرجح ذاته بين العواطف المتناقضة، فتجتاحها عواصف العبث واللاجدوى في الوقت الذي تتشبث فيه بنشوة الخلق ولإعادة تشكيل العالم: "لذلك أحلم بأني أنام/ وأن العالم من حولي/يحمل وسادة كبيرة/ ويتجه متثائبا نحو السرير"(ص٢٨)، وهكذا يقدم الشاعر في الديوان صورة كبرى تحمل دلالة الانكسار والإخفاق في تحقيق ما يصبو إليه، وهو حالم كبير، وحلمه هو أن يدرك الحقيقة، ويستجلي خفايا المجهول، لذلك يجرجر حلمه معه حيث الغرق والمتاهة والضياع، فلا عجب إن وجدنا الصور الكثيرة مشحونة بمشاعر الضياع: ضياع الأم، ضياع المكان، ضياع الشاعر، ضياع أهل الكهف، ضياع جيل السبعينات، ضياع الراقصة، ضياع المتسول.. وفي المقابل هناك صور مشحونة بمشاعر العظمة: الأم، الأب، أمينة، الهدهد، النسر، العندليب، الشاعر.. وكأني بالشاعر يقيم توازيا بين الفعل ورد الفعل، ومن هنا صوت تمرده واحتجاجه في وجه العالم المنظور واللامنظور، وهو ما قاده لأن يعيش اغترابه على الطريقة الكفكاوية.

شعر لا يشبه السرد، وسرد يشبه الشعر:

تظل نصوص: "عصافير الوشاية"نصا مفتوحا لأنها تلغي الفوارق بين الشعر والنثر من جهة، وبين الأجناس الأدبية من جهة أخرى، لذلك فهي مفتوحة على الكتابة بمعناها الحديث، زمن المداخل المؤدية إلى باحاته وأعماقه هذا التنازع بين الشعرية السردية والسردية الشعرية، فالشاعر لا يضع حدودا واضحة بين الشعرية الصافية وبين السردية المكتملة مقوماتها، فهما يتقاطعان مع بعضهما، وهنا تكمن قدرة الشاعر الجميلة في إبداع نصوصه، ففي بعضها تتمثل السردية وكأننا نقرأ قصة (كحل غربني عن عيني، السبعينات..) في حين تأخذنا قصائد أخرى لحدود الشعرية بحساسيتها المرهفة (عصافير الوشاية، أحلم بأنني أنام، سأبرر للعاصفة..) وفي نهاية المطاف نعثر على تزاوج وتناغم جميل بين الشعر والسرد، والمقصود بالسرد، هنا، ليس معناه القصصي الحديث، بل معالمه في عرض الحدث الشعري، الذي تتمظهر ديناميته السردية بواسطة التنامي في الحدث، بل وفي الأسطر الشعرية المشحونة بالأفعال (شيدن، مجدن، يعيد، غربني، يحرسني، تحركها، تراني، يكسرها، تعثر، تجمع، غاصت، تستيقظين، يفصلني، تقبلين، تحملين، تواصلين، تبدئي، تهب، يبحث، يخدع، يعلو، يتشقق، يعود، تحفك، لطخته، تغفر، تمسح، ينبسط، تنهض، أعرف، ارتفع، أذكر، أقام، يمنع، يحرس، يبارك) (هذه فقط أفعال النص الأول، فما بالنا بجماعها في جسد الديوان)، وهي أفعال مشتتة الضمائر بين الغائب بنوعيه المذكر وجمع النساء و المؤنث، والمتكلم وضمائر الزمن والأشياء في لقطات تكاد تشبه مثيلاتها السينمائية، أو ليس هذا السرد الجميل يتنصل فيه الشعر ذاته، أو هو سرد يحاول الشعر أو شعر يفتعل السرد، ويشي به /الوشاية ويفضحه، في تلاقح أخاذ يرتق العالم الشعري للمساوي، بما هو وعي بتقارب الأنواع الأدبية، وتجاوزها للمعهود، والشاعر ينطلق في هذا من استفادة الشعري من السردي، على أساس الانطلاق من عالم الشعر، والعزف على ما يقوي لحمته وسداه، ويوضح رؤيته، ومن هنا يتناص الشعر مع السرد في الديوان على المستويات التالية:

- التناص الموضوعي: يهم فضاء اشتغال القصيدة والسرد موضوعاتهما
- التناص اللغوي: يتمثل في استعارة الخطاب القصصي والمزج بين الأصوات للتعبير عن أنا الشاعر وأنا النص وأنا القارئ.
- التناص الفني: ويكمن في مدى استيعاب إمكانات أسلوبية وفنية كالذاكرة والطفولة والرمز والحكاية.

وبهذه العملية التناصية يتم تحويل الواقع ونقله إلى الشعر، عوض نقل الشعر إلى الواقع وهو ما يخلق جمالية من نوع خاص ترنو إلى تشعير الواقع والانتقال به من الخطية إلى النصية، عبر إقامة بنية من المعاني وترسيخها خارج المعاني المألوفة، وهو ما يتبدى لنا في هذا المقطع: كان يخرج عاريا من رماد الأجنحة/ويسحب اللغة من موتها/إلى شعلة تتبدى/في أفق بعيد/ليس له خوذة /تحميه من لسعة الحرب/ولا مهرة/تركض في طريق النجاة.."(ص٣١)، ففعل السرد التقليدي(كان) يفتح النص على عالم سردي رحب تعضده الأفعال الحاملة للحركة والتحول (يخرج، يسحب، ..)، وتدخله في حساسية تعتمد الإثارة والإدهاش وكتابة المهمل اليومي، والشاعر خلال ذلك يواجه سيلا من عوالم العبث ليمارس أفعالها في الاغتراب والذهول، ومن ثم إلغاء تلك المطابقة الممكنة بين اللغة والواقع لإنتاج معانيه المبنية على المفارقة: "عاريا من رماد الأجنحة، يسحب اللغة من موتها، ...)، وهنا يتفوق الشاعر في رسم وخلق الاختلاف المبني على المفارقة اللغوية، فتتفتح نصوصه على قوى السرد في بعض مفاصله، في حين ينفتح الشاعر على فضاء الكتابة الأرحب في مستوياتها الرؤيوية والرؤياوية، ونتيجة لذلك تتحول نصوصه إلى علاقات سيميائية من التركيب الشعري، فبنية النص المساوي تتركب من جملة ذات شفرات لغوية تحيل على دلالات شعرية قائمة على التنويع والثراء في المضامين وخلق دينامية شعرية في خطابه، ولنتأمل قول الشاعر: "أيها التمثال/الذي يرتفع في الرخام/يا من أعطى للصمت بياضه/وعلم الصلابة أن تنحني/ مهزومة الجبين../بالله أخبرني/من علمك هذا الصبر؟/من أوحى لليد /بأن تشيد مجدها/ من وطأة الانتظار"(ص٥٧)، فاستنفار حركة الفعل داخل هذا المقطع (يرتفع، أعطى، علم، تنحني، أخبرني، علمك، أوحى، تشيد) يمكن عدها هي الفاعل التركيبي لشفرات المقطع، فالمعاني الملتبسة في المقطع وظلالها يقودها الدال لإنتاج المركب الشعري، ونقله الى مدلولات متعددة، وبعد عملية إحصائية ألفينا الفعل يتوزع نصوص الديوان على الشكل التالي:

عنوان القصيدة	عدد الأفعال المترددة فيها
كحل غربني عن عيني	٤٨
عصافير الوشاية	٦٣
أحلم بأنني انام	٢٧
سأبرر للعاصفة	٤٣
غابة الحروف	٣٨
السبعينات	٦٦
من أي حزن يقدون هذا الوتر؟	٩٤
دمهم تناثر في الأغنيات	٤٣
لحن عسكري لأغنية عاطفية	٥٧

وهو ما يوحي أن المحمول الفعلي في الديوان هو بؤرة النسق الشعري عند الشاعر، وتردده في النصوص مرتبط بدلالة النمو والتجدد، وهو ما يمنح للشعرية السردية استمرارها وألقها وهذا يعني استمرار الحدث الشعري في الزمن بصوت الفعل، فتوتر الشاعر واغترابه وما يعانيه يجعله يصرخ من خلال الفعل موزعا بين الموجودات الشعرية بعض ملامح اغترابه، لذلك يتساوى العالم الداخلي والخارجي، يقول الشاعر: "ضجر يأتي من كل مكان/من الساعة التي تحصي/راحتي غمزا بالشواني/إلى الصنبور الذي تقطر/منه حبات الارق/..."(ص١٧)، والأفعال في هذا المقطع (يأتي، تحصي، تقطر، ..) تحمل شحنة زمنية تنم عن توالي الاحداث بحرفية لتتحول إلى أفعال مسندة إلى الأنا الشعرية المفردة بصيغة الجمع، حيث تتعالق الجمل والمقاطع بمنطوقها اللفظي ودلالاتها الإيحائية، ليبقى الفعل هو محركها تجاه بناء تفاصيل ودقائق متعددة ومتنوعة، فالساعة تحصي راحة الشاعر، والصنبور يقطر أرقا، والجريدة تجدد يوميا أخبار الموتى.. وهذا الحوار بين هذه الموجودات الشعرية يبعث الحيوية والحركة في النص، وهو ما يحقق تناميا على مستوى التركيب وتوليد المعاني، ويمنح الجمل الشعرية صفة الاكتمال، فتتراكم الصور عبر التكثيف بواسطة التعبير السردي والتصاعد الدرامي، وهو ما نجده باديا، أيضا، في المقطع التالي: "أن يجلدني صوتك/في ليل لا يعرفني/ أن تنحدر اللغة/ إلى هاوية قواميسها/أن تجهشي في الخاتمة/فذلك لأنني مرتبك بوجودي/أو لأنني مندفع/ نحو صباح متعثر برصيفه/.."(ص٣٥)، وحتى حضور الزمان والمكان يحيلنا إلى فضاء القص الذي يتشعرن بكثافة وقوة محمولات العناصر الداخلية في انعكاس الفعل السياقي وفعل الراسب الشعوري بوصفه خطابا للآخر المقترن بالأنا اقترانا جوهريا: "الجنوبي الذي أيقظني/ أودعني خوابي أسراره/وانصرف../ رأيت زهوره الناعسات/و"جوارب السيدة المرتخية"، /رأيت كليبا يعلق جرحه/قبل أن يفيء إلى صمت القبيلة/../"(ص٦٩)، وتتعاضد عناصر أخرى لترسيخ هذه الشعرية السردية كاستدراج المفارقة والسخرية والتضاد والتوازي، وهي كلها تحيل إلى الحيرة والدهشة تعبيرا عن تناقضات الواقع المتقاطعة مع جماليات الحياة: "لم يعد هذا اسمي/صار قناعا/يلبسه الضاحك والباكي /والقابع في الحانات/ يحصي الليالي / التي بلا قمر/ والخائف على ملامحه/من شهقة الأبرياء/.."(ص٢٧)، وهذه الموجهات تغدو مشتركة في الاستذكار والتخييل، بانية معانيها بتبادل المواقع السياقية وإسناد الصفات والضمائر لتنتظم الدلالات في طاقة الجمل الشعرية التي تتنازعها الصور الشعرية، ويسترسل الشاعر في بناء مشهده الشعري بواسطة الفعل الحكائي بعناصره المتواشجة، حيث تحيل بعض الصور إلى اشتغال الذاكرة في استدعائها للماضي (كما في"كحل غربني عن عيني..)، إضافة إلى توصيف أفعاله بإسناد الشاعر الحكاية إلى أناه (كما في"أحلم بأنني أنام"..)، أو إلى الآخر (كما في"عصافير الوشاية"، "دمهم تناثر في الأغنيات"..) أو حين يمتطي حالة شعرية داخل متن الأنا وعلاقتها بالأنا الأخرى (كما في نص"من أي حزن يقدون هذا الوتر؟")، حيث يتم الانفتاح على الرؤى الوجدانية المتدفقة أو الرؤى المركبة المحيلة على علاقات الاستبدال والاسترجاع والتماثل وفاعلية الانزياح.

ويحتفي فضاء النصوص بلغة تحيل، مباشرة إلى مراجعها، على الأشياء كما هي، وهكذا يبدو فضاؤها مجالا للرؤية وزاوية النظر، إنه فضاء موضوعي.. ينتقل الشاعر/السارد في وصف الفضاء، موضوع التجربة، لا تجربة الموضوع، ولا تجربة الذات إزاء الموضوع، ويبدو ذلك في قول الشاعر: "لم أعول على القلب كما كنت/ والعينان تركتهما على رصيف الحرب/ تمتلئان حقدا/ على أشباح المجد الذين تقرأ صحيفتهم/ في نشرة الأخبار/ وهم يغتالون زهرتي/بمحض بلادتي"..(ص ٨٦و٨٧).فالشاعر تغدو أناه مجردة تعكس التجربة الجماعية العميقة، كما في نص"لحن عسكري لأغنية عاطفية"، وكأني بالشاعر يحكي تارة عن أزمة وجودية تعاني منها ذات منفصلة عن العالم الخارجي، ذات تعايش وتشعر، ذات تفعل وتنفعل، ويتضح ذلك في نص"غابة الحروف"، والمتأمل لهذا النص، يشعر بين الفينة والأخرى بنفحات شعرية تداعب الحس لما يبدعه الشاعر/السارد من انزياحات كقوله (الغامضون يلفظون دخان شحوبهم) و(الشموس المحشوة بالعسل) و(يغيم الضوء فجأة)، و(امرأة اختطفتها ذات رواية / من إحسان عبد القدوس)... وهنا يؤنسن الشاعر الأشياء بواسطة الانزياحات الجديدة، فيبتكر علاقات جديدة بين الموصوف والصفة، الفعل والفاعل، المضاف والمضاف اليه..وهو ما يحدث مسافة متوترة بين المعنى ومعنى المعنى، وتبعا لذلك تتوتر العلاقة بين اللغة السردية الدالة على العالم واللغة الشعرية الدالة على مشاعر الذات، وهو ما يستتبع أيضا أن تتبادل الذات (الشعرية) اللغة الدالة عليها مع الأشياء والناس، كما تتبادل الأشياء والناس (السردية) اللغة الدالة عليها مع الذات، فتقترن لغة الذات بلغة العالم في تناغم جميل في كتابة تبدع شعرا لا يشبه السرد وسردا يشبه الشعر.

حوارية الاغتراب:

تحاور نصوص "عصافير الوشاية"مرجعيات مختلفة في حوارية متناغمة، لكن يبقى الحوار المهيمن عليها هو حوار الذات، وإن اختلفت ضمائرها، لأن المخاطب (بكسر الطاء) والمخاطب (بفتحها) واحد بدليل أن مستوى القول الشعري لا تتغير نبرته، ومن هنا لجوء الشعر إلى التناص بمستوييه الصريح والضمني، ومن التناص الصريح ما يورده الشاعر، مثلا، في نص" دمهم تناثر في الأغنيات"، ومن التناص الضمني توظيف رمزية القصة القرآنية، ومن هنا تحفل نصوص الديوان بالتعالقات النصية المتنوعة، و"يمتاز هذا التنويع بحضور تام أو حوار صريح أو بواسطة الاستحضار، كونه موجودا في الذاكرة الجمعية لمجموعة اجتماعية بعينها يحددها باختين بخطابات من نوع الإخضاع أو تركيب معنى على معنى آخر، وصوت على آخر، وضم أصوات متعددة إلى بعضها البعض"(٢).

والناظر في الديوان، يلفي نصوصه تحفل بتوظيف تحويري للقصة القرآنية، كما في قول الشاعر: "أذكر أن الله أقام طويلا في بيتنا/ليمنع إبراهيم من ذبحي في كل عيد/ليحرس يوسف من غمازة/زوجة عمي البعيد/وليبارك أجنحة البراق/فوق قريتنا ليلة المولد..."(ص١٢و١٣)، وقوله: "..لكنه لون ريشه/وطار الى المنصة /ليلقي إلى سليمان برجفة الكتمان"(ص٢٠)، وقوله: "..الذين يقيلون في ظل الكأس/ويزمنون في الوقت/الذين، مضى الكهف بأهله، /وهم باقون في السبات "(ص٢٥)، وقوله: "..وكم مرة قلت ليوسف: /-لا تصدق إخوتك/فبئر الاستعارة أعمق من/أن تلتقطك منه يد

السيارة/..."(ص٦٥).وكأن حكاية الشاعر الحاضرة، توازي الحكاية القرآنية الغائبة، تتجلى في الترهين الموحي بالدلالة الشعرية التي تقول الوجود والقلق والاغتراب والذات المنكسرة في انسحاقها اليومي وتراجيديتها، وهو ما تشي به المقاطع الشعرية في سياق الإجابة عن زمان ومكان تسوده صفة الاعتياش على الأزمة وقلب الحقائق، فثمة، إذن، مزج مقصود في النص المرهن للإحالة على معنى جديد يكابده الشاعر، فيبث شعريته من لحظة جمالية متوهجة ينشغل بذاتها في رفد حضوره العياني بين بنيتي: الحضور و الغياب، لذلك يظل الاتصال الشعري من الذات إلى الآخر (الأم، إبراهيم، يوسف، هدهد سليمان..) في استضافة الحلم الشخصي، وتثويره مخترقا واقعية الزمن بما يحمله من إشارات إيحائية، ومن هنا يتم توظيف التناص القرآني في صور مفارقة لطبيعة الأمور.

ومن جانب آخر يتفاعل الشاعر مع أصوات شعرية (أمل دنقل، أدونيس، محمود درويش، وعبد الله راجع)، فيتخذهم رمزا لما يعانيه في حياته اليومية أو هو بهذا المعنى يتقمصهم أو يتماهى معهم، لأنهم أحبوا أو يحبون حياة ملأى بالاغتراب، فأمل دنقل لم يمت في رؤيا الشاعر، بل ادخر الحياة في الورق، وسافر الى تربة أحبها تزف الى الشفق، وأدونيس ينقش سيرته على حجر، محمود درويش تغرب طويلا وحين عاد لم يصدق يقين الوطن، وعبد الله راجع قتل الموت بلمسة حبر. وكان المساوي يحس بالمؤامرة تحاك ضدهم، على اعتبار أنهم أصبحوا مهمشين في الزمن الرقمي وتائهين، يقول في أحدهم: "كأنك غريب/يدخل البيت أخيرا/ هاربا من مراقص الشباب/ومن لغة تفسخ حبرها/في قصائد النثر/ وفي بريد "الهوتمايل"..."(ص٧٢)، وهو من خلال ما يرسم لهم من صور، يبدو مهتما بتفاصيل حياتهم وكتاباتهم، كاهتمامه بأحاسيسهم، ولعل ذلك جاء نتيجة قناعة المساوي بأن تلك المشاعر لأولئك الشعراء تتشابه إن لم تكن تتطابق مع أحاسيسه، بوصفهم يمثلون خلاص الأمة، على مستوى التفكير وزاوية النظرة الى العالم على الأقل.

إن هناك تقاطعا بين هذه الأصوات الشعرية وصوت الشاعر المساوي يكمن في الإحساس بالغربة والضياع، ومن هنا، نجد الصور مشحونة بمشاعر الضياع والتيه: "كأنك نبي تائه بين أذكاره"(ص٧٢)، "شاعر تغرب طويلا وحين عاد/ لم يصدق يقين الوطن"(ص٧٥)، "وها أنت الآن تؤذن بالفراق/في مداشر الأحزان"(ص٨٢)..أو هي صور محملة ببصيص من الأمل، حيث الصراع بين الضوء والعتمة يتوحد داخل سياق تجميد عنصر الزمن ويستدعي الغياب، والقبض على دلالة الزمن يتم بفضل الضوء في بدائله وامتداداته، فالتشاكل بين الضوء والعتمة يتقابلان عبر إيحاءات متناقضة من خلال ابدالاتهما، لذلك تكثر الثنائيات المتضادة (أيقظني/ أودعني، الشمس/المغرب، وضوح القسمات/تغيم الألوان، ينطفىء/تشتعل، فجر/ليل، الظلام/الضوء، الفجر/الغيم، الشفق/الغروب، السواد/ الانوار، .. وهكذا تتطلع الذات في اغترابها الى مشاركة اغتراب الآخرين، لكن السواد والعتمة يزحفان على بؤر الضياء الخادع: "..كغيمة لم تتبنها سماء/كطفل تائه تماما /أجوب الليل في واضحة النهار.."(ص٢٩)، فيتوسل الشاعر للانفلات من هذه العتمة الليلية بالحلم: "..كي أفتش عن توقيت سري للحلم/وكي أشد الشمس بالحبال/الى شفق مل الغروب/.../حتى تبتهج الرؤيا في أروقة الظلام"(ص٢٩)، وآنذاك ينبلج صبح الشاعر، وينفلت من الليل بشد الشمس بالحبال الى الشفق، وبالتالي يخرج الشاعر من رؤيته الضيقة الى رؤياه الرحبة أو تعيش النهار في الليل، وكأن الشاعر يبحث عن الصفاء المتقد في عالم شديد الحلكة. ومن خلال هذا الشحذ المجازي للصور يتمرد الشاعر ويحتج في وجه العالم ليعيش علامات اغترابه على الطريقة الكافكاوية، إنه يوجه اهتمامه للآخر/الشعراء، ويلوذ بذاته ليجتر ما فيها من أوجاع الوطن، لأنه لا يعيش بمعزل عن جذوره المتخللة في الوطن، كما في قصيدة "لحن عسكري لأغنية عاطفية"، حيث يرتفع صوت الشاعر بضياع أشيائه، والضياع هنا ليس ذاتيا، بقدر ما هو ضياع الرؤى التي تجعله يعيش حالة تمزق على مستوى النظرة الى العالم: "لم أعد أعول على القلب كما كنت/والعينان تركتهما على رصيف الحرب/تمتلئان حقدا/على أشباح المجد الذين تقرأ صحيفتهم/في نشرة الأخبار/وهو يغتالون زهرتي/بمحض بلادتي/.."(ص٨٦ و٨٧). وبين المساوي ودنقل لم يتغير الوضع كثيرا، بل تفسخ وانهار أكثر، ولم يبق سوى موت الأمل، لذلك يطمح المساوي الى ما هو أبعد من الواقع، لأنه يرنو الى تحقيق المعادلة الصعبة، تلك التي يريد فيها أن يجعل الواقع شعرا والشعر واقعا، لكن الواقع لايسعفه في تركيب الصورة، فيمتطي صهوة الحلم: "لم أجيء لأذرع الشوارع/في انتظاركم/أو أوزع عليكم/أزهار قصيدتي/أنا مثلكم متوجس بأحلامي/.."(ص٦٢).

وعليه، يفصح الديوان عن حوارات خفية تستقصى بهدف إثراء وتنويع التجربة وبلورة الرؤية والرؤيا واستنفار الحواس والوعي للاستزادة من المعرفة والنهل من حياض الممسوسين بالألم، حيث يتوحد الشاعر معهم في القلق الوجودي، خصوصا وأن ما يوحدهم جميعا هو الاحساس بالاغتراب في عالم يتشيأ بسرعة مهولة. وباستراتيجية التناص يتم توسيع فضاء النصوص في حوارية جميلة مع نصوص أخرى تمنحها آفاقا جديدة، تنمو فيها تجربة المساوي وتتعمق وتشعل فانوس الذاكرة وتلهب الخيال.

خلق المساوي في الديوان متخيلا قادرا على استيعاب تجربة الاغتراب الشامل و تمثلها، حيث اتخذ من الكتابة الشعرية بوصفها اجتراحا لشفرات اللغة إستراتيجية نصية تنكتب فيها الأنا الشعرية في علاقاتها بالأشياء والعالم في تنازع خلاق بين الذاكرة وقوى التخييل خارج حدود النمط المألوف: " أن يجلدني صوتك / في ليل لا يعرفني، /أن تنحدر اللغة/إلى هاوية قواميسها، /فذلك لأنني مرتبك بوجودي/.."(ص ٣٥)، و من هنا يتخذ الخطاب الشعري في الديوان في بعده التخييلي طابعا خاصا فالشاعر بأهوائه وحواسه تسحره غواية الشعر لذلك يتخذ الشاعر من الخيال ذلك الوسط الذي يربط بين المجرد و المحسوس، ويستدعي الكائنات الى الفضاء المفتوح على الطبيعة: " باب، و يدخل الخريف/كي يشرب شايا منقوعا في عز الخريف/باب، ويخرج الصيف/ من حديقتنا/.."(ص١٣-١٤)، الأمر الذي يعطي للذات إحساسا جميلا، ويسعفها في ترتيب وجودها النصي بواسطة الخيال الإبداعي الذي يتخذ مادته من الذات واليومي والطبيعة، وهو ما يتبدى في كل شعر اغترابي، لأنه"محور الذات الحالمة حين تلجأ إلى الهروب من قسوة واقع خارجي، يصبح احتماله أكثر من أن يطاق"(٣)، فالمساوي لا يحاكي المدركات،

بل يؤلف بينها، ويعيد بناءها وتشكيلها لاكتشاف تلك العلاقات التي تقرب بين العناصر المتناقضة، ففي قوله: "الغامضون من حـــولي/يلفظون دخـــان شحـوبهم/ويدخلون أعتاب الكأس بوقاحة/ في لحظة الصخب القصوى/ وأنا الواضح تمامـا كـباقي الأيام/.."(ص٤١)، تبدو هذه الصورة، حيث تتحول مدركاتها (الغامضون، دخان شحوبهم، الدخول، أعتاب الكأس..) تعبيرا عن الإحساسات المتضادة التي تجعلنا نصاب بالدهشة إزاء مثل هذه الصور، في سبيل الإلمام بجوانب اغترابه، إذ أنه يخيل لنا الأشياء التي لا نعرفها عن طريق ما يعرفه من مدركات حسية مألوفة، فيتعامل مع عناصر العالم ويشكلها وفق صيغة جديدة، وهكذا يغدو تعبير الشاعر عن عالمه الداخلي ممكنا، فالذات بإمكاناتها الفكرية والشعورية تكون في بحث مستمر عن أقصى تجل لها كتحول وصيرورة محركة لفعل الحياة، وهو ما يجعل التواشج عميقا بين الشعر والحياة في ملفوظات الديوان، لأن لغة الشاعر لا تكاد تفارق لغة الطبيعة إلا لماما، لكن ليس في بعدها الرومانسي الضيق، وإنما من منطلق تبئير الذات لمظاهر مخبأة في حياتنا بحثا عن منطق الصفاء الأول. يقول الشاعر: "لم يزل خوفها يحرسني/ من زلة فوق أرصفة/تحركها الرياح/ ولم تزل عيناها تشعان بالفرح/وهي تراني مقبلا من أيما جهة/من سحب يكسرها الرعد/أو من ليل تعثر في نصفه النجم/.."(ص٧و٨)، وهنا تظهر قدرة الشاعر الشفافة على اقتناص المعاني، فيخلق العناصر الطبيعية من مادة خياله، ويخضعها لما يتوهمه حتى تنخرط في واقعها اليومي ومن ثم تعبراللغة عن دواخل قارئها، وبهذا يصبح التعبير ممارسة إنسانية أكثر حيوية في بوحه لقول أروع الحقائق، إنه صوت الكينونة المتجلي جماليا، لأن استدعاء الذات في اغترابها وأحلامها وعشقها لغابة الحروف لم يحجبها عن التفاعل الخلاق بين مقومات اللغة والصورة والإيقاع..في وحدة متناغمة وهي تعبر البنيات المعرفية والوجودية نحو توحيد الذات بالموضوع، والواقع بالحلم: " ..أحيانا أصبح هدهدا/ ينسى عرفه في مصلحة البريد/وأحيانا أصير رجلين/يفترقان في الصباح/ ولا أدري الى أين يذهبان/لكنني في المساء/أصد الأول/عن سريري/وأحبس الثاني/في دولاب الثياب.."(ص٦٤)، إنها، فعلا، وشاية شعرية يتخذ منها الشاعر وسيلة لشعرنة الحياة واحتضان طفولة تلعق دمعتها وكل شيء ينذر بلغة الاغتراب، فيمنح الأسبقية لعوالم الذات الجوانية في طبقاتها السرية بما تشكله ذات الشاعر من ملاذ في هذا الوجود الرهيب، فيقيم الشاعر داخل ذاته أو خارجها، وهي تجربة تكشف المعايشة الحميمية للشاعر لعالمه وعناصره. والشاعر وهو ينتج خياله الشعر يبدو المجرد المتصل بالانفعالات من خلال أعراضه الحسية أو هيئاته وأحواله الملتصقة به: "أجوب الليل في واضحة النهار/ كي أفتش فيه/ عن توقيت سري للحلم/.."(ص٢٩)، فيخيل الأشياء المحسوسة بألفاظ دالة على خصائصها المحسوسة، كما يخيل المجردات بمدركات حسية مرتبطة بها، الأمر الذي يجعل الخيال في الديوان يقوم بوظيفة تحويل الأشياء إلى تجربة حميمة تتمظهر من خلال قوة الانزياح كطاقة باذخة لتوليد الدلالات التي يشترك في تكوينها الفعل القرائي للمتلقي، لان القراءة الأولى تغريه وتحفزه إلى الثانية وهلم جرا.. حتى حصول درجة الري الجمالي.

إن الخيال في الديوان يحتمي من الوجه المظلم للزمن بجعل سيطرته منقادة لصالح الزمن الحلمي المفتوح على الذاكرة الشعرية في أزمنتها ومستوياتها المختلفة، حتى يعكس متخيله الشعري مشهدا يوميا موسوما بالكثير من الاغتراب والضياع، ومن هنا قوة التخييل ونمو مستويات الرؤية وتخليق المعاني في صيغ تناسلية متحركة بنفس درامي رغبة من الشاعر في الإمساك بما يحسه مفقودا وغائبا عنه بفعل الانشغال اليومي، الذي يلبس الأوجه الصافية للأشياء أقنعة الزيف، ولعل ذلك جلي في تصويره للمتسول بتمثال يرتفع في الرخام ليشيد مجد يده من وطأة الانتظار(ص٥٧)، أو في قوله: "..والعينان تركتهما على رصيف الحرب/تمتلآن حقدا/ على أشباح المجد الذين تقرأ صحيفتهم/ في نشرة الأخبار/وهم يغتالون زهرتي/بمحض بلادتي/.."(ص٨٦ و٨٧)، وهكذا يعيد الشاعر تشكيل المفاهيم المجرد كالاغتراب والألم والصبر.. تشكيلا يمنحه بعدا ماديا.

ومتخيل الشاعر يصاغ في صور يتم بناؤها على التوليد الدلالي، الذي يقوم بالتنظيم العضوي للنصوص، وبواسطته يقدم جدلية الموقف والرؤيا، كما يقوم على مستوى معماري مبني على حضور المعاني واتصالها وتمثلها الفني لتجربة الشاعر القادر على أنسنة الجمادات، فنرى (الحقيبة ملأى بالشوق ص١٠) و(الصنبور تقطر منه حبات الارقص١٧) و(العندليب يولج منقاره في فضول الشاعرص٢٢)، و(الكأس تجفو الشاعرص٧٥) و(الناي يوقظ المعنيص٥٥) و(والسفينة مصنوعة من رغوة الكلام ص٥٨) و(الشاعر ينذر للوطن عسلا معقودا بأقحوان العذاب ص٨١) و(الحقيقة تزهر على القبور ص٨٩) ...إن الشاعر يرتاد، إذن، عوالم الصورة بخيال محلق ورؤية مختزلة بحواجز الزمان والمكان من خلال قدرته المميزة على التشكيل والتفكيك للكشف عن دقائق النفس الإنسانية العميقة وأغوار شعورها، وهو خلال ذلك يغوص إلى أعماق الذات ليتحسس همومها، ولنلاحظ كيف يتذكر طفولته الهاربة في النص الأول، وكيف يصور سماسرة بني جلدتنا وهم يصبون على البسمة صوت عذاب في نص" لحن عسكري لأغنية عاطفية"، وكيف توقع الراقصة إيقاعها في رقصة الديك المذبوح(ص٥٦)، وكيف أن زماننا يتفنن المشي وراء الجنائز(ص٨٢).. وكأني بصور الديوان تتوقع السقوط وتحاكي الانهيار في فضاءات الاغتراب الجريح والمضرج في حلمه الغائب دوما، في عالم ينذر بالفجيعة ويدعو إلى اليباب، فحتى الشعر ذاته لم يسلم من إسار هذه السيمفونية الجنائزية، إذ غدا مغتربا في الزمن الرقمي: " أما يزال الشعر كشفا/ أم قد دجنته بروق الشاشات؟/ كأنك غريب/ يدخل البيت أخيرا/هاربا من مراقص الشباب/ ومن لغة تفسخ حبرها/ في قصائد النثر/وفي بريد"الهوتمايل"../كأنك نبي تائه بين أذكاره" (ص٧٢)، حيث يفقد الشعر القدرة على السمو الروحي للاستجابة، لأن المنجز الالكتروني غير قادر على إعادة زمن الشعر الحقيقي.

والشاعر في الكثير من صوره يبدو هادما حدود التطابق مع الواقع الخارجي للأشياء، فيلغي، بتعام لذلك، التحليل بالمقومات البيانية كالتشبيه والاستعارة...، لأن صوره تراعي المنطق الداخلي في حركة النفس وخيالها الحسي، فيقيم الشاعر علاقات بين أشياء تمتلك أشكالا لا نهائية، فتتناسل المعاني، فتصويره، مثلا، للراقصة يستقصي من خلالها مجموعة من المعاني(إخفاء تورماتها، وظيفة أعضائها،





موقف الآخرين المنتشين...)، وبالتالي يعبر عن خيبته، فلا يرى في الحياة سوى التفاهة والعدم، مما أكسب غربتها الروحية صفة الكائنات المحسوسة، فاللهفة تشرب عطش الغروب (ص٨٠) مثلا، فوظيفة الشعر في الديوان تعبيرية بالأساس، لكونها مشحونة بالمشاعر والإحساس والدلالات، وهي أيضا صياغة جمالية تمنح المعنى شكلا حسيا كي تمكن حواس القارئ من التفاعل معها، لذلك فهي عند المساوي، على غرار شعراء الحداثة، شهدت فتحا إبداعيا متجددا بما تكشفه اللغة الشعرية من إبدالات وتحولات للتقريب بين المتنافرات في سياق توحد عناصر الصورة في بوتقة شعورية واحدة، فتغدو أداة لبناء علاقات جديدة بين كائنات العالم وأشيائه، حيث تنقل نص الواقع إلى نص اللغة. فالقدرة التصويرية تظهر من خلال الطبيعة والأشياء التي تعكس مشهديتها هي محصلة نفسية وردود أفعال لما يحدث للإنسان، وما يتعرض له من استلاب على مستوى الحلم الحياتي، وهو ما يعضد كون التخييل في شعر المساوي يعد مؤشرا فعليا على زمنه الداخلي القائم على التحرر والانطلاق ضدا على قهر الزمن في أجوائه الدرامية التي يعج بها عالمه: "أنى لي: /أن أرطب اليوم يباس الشفاه/بصمغ الاسم الذي أشرقت به/ولا تهصرني "هولة "اللغات/ ونسر الفجيعة اليقتات من صدرك/ لأنك نزعت من أكف السماء/سبائك القمار/ وحشوت الأباريق ببيارق النجوم"(ص٨٠)، فهذه الملفوظات الشعرية تضفي على جسد الديوان ملمحا سوداويا قاتما لذات مغترية ومجروحة لم تجد غير كتابة هذا الاغتراب لمقاومة التشيؤ وسط هذا المعتقل الكوني، لذا يصير فعل الكتابة وسيلة سمو وتحرير: "أهدي الهاربة شهدا/من أرقي/ ووسادة من ريش الكلام/كأنها لم يبرح خيال الصورة/..(ص٥٠)، "../لكنني أبدا/سأظل أرحل نحوك/في سفينة أصنعها/ من رغوة الكلام"(ص٥٨).

والشاعر يقدم رؤياه التخييلية عبر رؤياه اللغوية لعالمه، بتحريره لهذه اللغة من سكسونيتها، فيستعيض عنها بخلق علاقات جديدة بين الكلمات في سياق تراكيب تمتلك ملامح التفكك وخلخلة أنظمة اللغة، وهو ما يحيل على تشتت معطيات الواقع ذاته، لذلك لا ينتظم الديوان خيط ثيمي رابط، غير أن صاحبه يجمع بين أشياء تملك فكرة موسومة بدينامية في إسقاطها على العالم وعناصره، لذلك تظهر ملفوظات الشعر في طبقات إشارية تحمل قوة انزياحها لتجاوز وظيفتها العادية إلى فضاءات مفتوحة، ومن ثم تتميز أسئلة الشاعر بإيقاعية عالية ترصفها لغة صافية تكون مشهدا منسجم العناصر الشعرية، ليعايش الشاعر أسطورته، بوصفها حالة تمثل للوجود وانعكاسها على ذاته، فتغدو الذات هي الأسطورة نفسها، ما دامت الأسطورة هي"بحث عن البدايات والنهايات، وأسلوب في المعرفة والكشف"، ومن هنا، تحاول ذات الشاعر في الديوان أن تخلق من العالم وأشيائه علاقات جديدة لا محدودة مع الحفاظ على أناها الصافية للاحتفاء بتاريخ انهمارها كذات تكابد ماء القلق، لتصير رمزا يغدو عالقا بسياقات النص ودلالاته، فالليل، مثلا، يتخذ رمزا للواقع، ويخلع عليه الشاعر بياضا (أجوب الليل في واضحة النهار ص٢٩)، والفجر يوحي بقناديل الأمل (فمن يعيد الكحل إلى فجر/غربني عن عيني ص٧)، والديوان يحفل بمواطن عديدة تتعانق فيها الكلمات والظلمات حتى ترفع المستور عن بواطن العدم، ومكامن الألم المتربصة بالذات، وبهذا يشرق نبض الشاعر بحروف متوهجة تتعالق مع الآخر والمكان في ظل قلب نابض بالدفء والحياة، باحث بكل ما أوتي من خيال وطفولة وصفاء عن الآخر المحطم لقيود الاغتراب لكن هذا الآخر موسوم بالذبول وملتبس بالصمت والغياب خلف ليل تعثر في نصفه النجم، وسحب يكسرها الرعد، وشمس أنهكتها منحدرات الغروب، لذلك يفضل الشاعر النوم: "أفضل لي أن أنام/ فالأحد البغيض في منبه الصباح/وبائع اللبن على الباب/يا إلهي..الحياة من جديد/وصفحة الوفيات/في الجريدة ككل الأيام" (ص٤٤). وقد يكون من سبيل التطور أن نجد لغة الشاعر تحيل إلى التكثيف أكثر، بل توشك أن تقع في الغموض بمعناه الايجابي، تعبيرا عن حالات انفعالية تختزل مواقف الشاعر ورؤاه في تحولاتها المرتبطة بالقلق الوجودي وبالأمل الضائع وانهيار الأحلام، وبالتالي جاءت نصوصه متوهجة بدهشتها اللغوية الشاهدة على ألا معنى للكائن خارج خساراته، وألا شيء يكبر فينا غير أحزاننا وفجائعنا حتى ولو وحدنا غرباتنا، وهكذا يستل النص من مكوناته البانية لجسده ما به من يبني ثيمة الغربة والفقد، فيستدعي الذاتي، ويفتحه على المحلي الخاص من الداخل على الكوني الغائب فيه، ومن الذاتي ينفذ إلى الإنساني الشامل، فتصير"عصافير الوشاية"بوح الشاعر ووشايته على محنة الكائن مطلقا، وتغدو الكتابة إطلالة على القلق اللائذ في المكان بأقاصيه وكواه المعتمة.

على سبيل الختم:

بهذه الإستراتيجية الكتابية التي حاولنا استجلاء بعض مكوناتها، تنهض"عصافير الوشاية"مأخوذة بالمتخيل الذي ينحو نحو استكشافها، وهي مفتونة بالمسكوت عنه، ناشدة استدراجه من عتمة الأغوار، فتنفتح نصوصه الشعرية على أسئلة الراهن، خاضعة لمؤشر الروح والخلق، فكانت الحصيلة تطور في وتيرة الإبداع الشعري عند المساوي في الأداء وشعرنة الحياة المصوغة عبر لغة تزرع فينا تأثيرها وتستفز مشاعر وتجعلنا نردد جملها وعباراتها الرشيقة وصورها الأنيقة..بل ونعيش مع كائناته/نصوصه التي صارت استكشافا لمخيلتنا المحجوزة واستحضارا للمنسي في ذاكرتنا المليئة بالشقوق والتصدعات، وهو ما مثل إضافة نوعية لتطور تجربة المساوي الشعرية المبنية على الصدق الفني الذي بواسطته نميز الخيال الإبداعي المؤسس على صدق التجربة في المعيش والمرجعي، وبين الخيال المجاني الذي لا ينتج سوى تجربة مفتعلة ومزيفة، فتحية عميقة بعمق محيطات الوشاية الشعرية النقية للمساوي الذي حمل كل الخيبات التي ترسم ملامح وجودنا.

* ناقد وشاعر من المغرب

الهوامش والإحالات:

١- عبد السلام المساوي: "عصافير الوشاية"، منشورات ما بعد الحداثة، فاس، ط١ - ٢٠٠٣. وكل الصفحات المشار إليها في هذه الدراسة منه.

٢- تزيفتان تودوروف: "المبدأ الحواري: دراسة في فكر ميخائيل باختين"، تر: فخري صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد١٩٩٢، ص: ٩٢

٣- أنور المعداوي: "علي محمود طه الشاعر والانسان"، ص: ٢٣، نقلا عن موقع اتحاد الكتاب العرب.

أدب السجون .. وثقافة العيب

كمن يقبض على الجمر، تطارده أشباح الرعب، يركض وراء سراب الخلاص، تفلت كلماته فلا تقع لتبين، تظل محمّلة بالإيحاء، متوجسة، تناجي الخلاص والراحة إذ تنفث الألم، فيبقى الصدى حارقا رغم البوح، وتعجز أرواح الرواة عن التحلل من عظيم التجربة وكوابيسها، وتزفرها النفس فلا تشفى.

هكذا هي السير الذاتية لتجارب المعتقلات والسجون عند المبدعين العرب، تقرأ من وراء سطورها أضعاف ما تقوله، ولكنها في مجملها جنس أدبي جديد له شروط ومواصفات، وتحول كثير منها برامج تلفزيونية جاذبة.

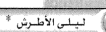
بعض من روى شعراء وكتاب لم نقرأ لهم، ولكن تجاربهم بدت عميقة ومحفّزة على الاطلاع من خلال الشاشات، وإن وقف معظمهم عند الحد بين البوح وثقافة العيب ولم يتجاوزوه، فقصرت الرواية الشفهية عن التجارب المكتوبة، وقفوا مترددين عند تصوير لحظات الانكسار بالتعذيب الجسدي المهين ثم انطلقوا بجزعهم من أشباحه راكضين، ضاعت اللحظات المشحونة بالتوتر والرفض والإنكار رغم جلال الهدف، لأنها تمس "الكرامة الإنسانية ومفهوم الشرف العربي"، الرجولة والعذرية.

عندما شاهدتُ المناضلة الفلسطينية عائشة عودة في برنامج نسائي على محطة عربية واسعة الانتشار، كانت المذيعة تصر عليها أن تتحدث في أقسى تجربة تمر بامرأة وهي الاغتصاب، لحظة تُسلَب كرامتها وروحها وإنسانيتها، والمذيعة تلح في يأس لتضمن خبطة إعلامية، بينما يخيم الصمت الرافض من عائشة لمجمل ما حدث فلا تقوى على مواجهة كل الناس بأنها قدمت" الثمن الأغلى" لوطنها، صمدت ولكنها انهارت وحيدة ويكت بمرارة شديدة في غرفة الفندق الفخم بعد انتهاء البرنامج، وكما لم تفعل بعد تلك الليلة الوحشية الرهيبة، (حسب شهادتها المرفقة بالكتاب).

عائشة عودة رائدة، تجربة وثمنا ودرسا أفادت منه المناضلات والمعتقلات بعدها، حين أظهرن بأن هذا الأمر لو تم لن يعنيهن، فلم يمارس على بعضهن أو ربما تسترن على وقوعه، على عكس عائشة التي تفاخرت أمامهم كثيرا بعذريتها وطهارتها فأدرك المحققون الإسرائيليون نقطة الضعف فيها، وكما أكدت في كتابها وبلوم خفي لنفسها.

عائشة عودة كاتبة مثقفة شفافة تميز أسلوبها بالسهل الممتنع وهي تروي تجربتها في المعتقل في كتابها وطبعته الثانية "أحلام بالحرية".

لم تستطع أحلام عائشة أن تحلق بها فوق قسوة ما تعرضت له، فهو في الثقافة العربية رمز للشرف، رغم أنها الشرف نفسه، وقد استلب منها عنوة واحتلالا وهمجية لا تختلف عما يتعرض له أبناء شعبها يوميا أو ما حدث للرجال من أبناء وطنها أو في العراق، ورغم أنها تعرضت لصنوف التعذيب التي لا تقل قسوة عما حدث، ولكن "ثقافة العيب العربية" هي التي تحكم هذه الجزئية فلم تستطع احتمالها أو قبول الفداء فيها. لهذا سيتحمل العربي أي امتهان دون "شرفه". ليس للمرأة فقط، وإنما الرجال حين يطال التعذيب "عزتهم الذكورية". فيصمتوا أو ينكروا ما حدث من أساسه.



ليلى الأطرش *

عائشة عودة رائدة في كتابها عن تجربة الاعتقال، شفيفة، قاسية، متوهجة منكسرة، لائمة ومفسرة، رافضة ومدركة لحجم التضحية وإجبارها على تقديم ما لا يمكن التفريط فيه في غير ظرف متوحش كهذا.

في كل العالم حين تتعرض النساء لهذه القسوة تحتاج علاجا نفسيا يصالحها مع الحياة والآخرين. ولكن عائشة مختلفة، لم تلجأ للعلاج، تداوت بالكتابة والبوح فلم يشفها اعترافها المكتوب، ولكن مواجهة الناس على شاشة الفضائية الأكثر انتشارا، غسلت جراحها بمطهر كاو فبكت وحدها كما لم تفعل في ليلة الرعب.

إصرار المذيعة على سبق صحفي كان التحدي الأكبر للحديث في "المسكوت عنه" حين يقدم للوطن. لهذا كانت شهادة عائشة عودة في صمتها أبلغ من كل الكلمات، وهي التي طهرت روحها وأعادتها عروس النيل التي تقدم قربانا من أجل الآخرين دون أن يمس كل ما حدث طهارتها ونقاوة الروح فيها.

---

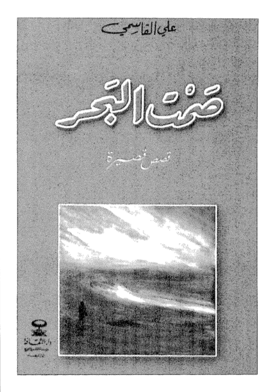
* روائية أردنية

الأنثى والمرايا المائية

قراءة في مجموعة قصص: "صمت البحر" لعلي القاسمي

د. شرف الدين ماجدولين *

في القصة القصيرة كما في السرود الروائية والسيرية، تطلع قصدي إلى إعادة تمثل الشخوص والمنازع والهويات انطلاقا من بنية تماثلية خاصة مع المحيط الدنيوي، وتشوف إلى استكناه قيم التناقض والتوتر الإنسانيين بالإحالة على الفضاء الحسي الحاضن، وسعي إلى موازنة أصداء الانفعال الإنساني بتحولات الزمن والذاكرة والعلائق الاجتماعية.



ولأن هذا الضرب من المشابهة قد ينطلق من التفصيل الذاتي الجزئي ليطول النسق الوجودي العام، فإن الكتابة القصصية تكاد تضحي لعبة شديدة التعقيد لاستعراض مهارات التشخيص المجازي، ورصد مقامات التناظر والتقاطب بين الحسي والذهني، والفردي والمشترك، والخاص والعام، في التجربة الإنسانية.

في هذا السياق تحديدا تبدو تجربة القاص العراقي (المقيم في المغرب) "علي القاسمي" لونا فريدا من القدرة على اقتناص قيم التحاكي بين الذات والمحيط، وتصوير التصادي بين أزمة الفرد ودينامية التحول الفضائي، وذلك عبر إضمامة من الخصائص الصنفية التي تنحاز إلى قيم الأنثوي؛ بدءا بموضوعة الحب ووظائف التفاعل بين ثنائيات: "ذكر /أنثى" وانتهاء بإيحاءات اللغة التشخيصية لقيم الغواية والاستهواء، بحيث تكاد تتحول مجموعة "صمت البحر" القصصية الصادرة مؤخرا، إلى سردية باذخة لتناظر الأصلين: "الماء" و"الأنثى"، تذكرنا بتجارب قصصية وروائية ساحرة استبطنت جدلية الإحالة بين الماهيتين. ذاك ما نجده في: "إنانة والنهر" لحليم بركات، و"صخب البحيرة" لمحمد البساطي، و"كل الأنهار" لمجيد طوبيا، فضلا عن عشرات القصص والروايات والسير والأفلام السينمائية.

والحق أن "علي القاسمي" في اصطناعه لمثل هذه المعادلة الصورية كان يستند على مرجعية أسلوبية أحكم إرساء مرتكزاتها النوعية رواد القصة القصيرة في مصر والشام والعراق، ممن امتزجت في تجاربهم سمات الواقعية بالتضمين الرمزي، وتداخلت في أعمالهم خصائص الوصف التفصيلي بالوقفات التأملية بالتعبير الشاعري الشفيف، وانتسج في نصوصهم التكوين المجازي الممتد بالإيحاءات التجريدية لتقنية تيار الوعي. بل إننا نعتقد، في هذا السياق ذاته، أن كتابات "علي القاسمي" القصصية تكاد تشكل تطويرا لحالة تعبيرية فريدة في القصة القصيرة العراقية هي تجربة "ذي النون أيوب" رائد الاتجاه العاطفي، الذي شكلت إبداعاته القصصية مع إنتاجات "شاكر خصباك"، و"نزار سالم"، و"عبد الملك نوري"، و"عبد الرحمن مجيد الربيعي"... وغيرهم المشهد الإبداعي القصصي في العراق بدءا من منتصف القرن الماضي.

والظاهر أنه بخلاف ما كان عليه الأمر مع مختلف أصوات هذا الجيل الألمعي، من مبدعي القصة العراقيين، من انحياز لأسئلة الحداثة الأدبية وانخراط في النقاش السياسي والقومي، وبحث دؤوب عن استحداث أشكال سردية جديدة تستوعب قضايا الواقع الاجتماعي والفكري والجمالي، فإن نصوص "علي القاسمي" ظلت محافظة على قدر كبير من التراسل مع أنماط التشكيل القصصي الكلاسيكي، سواء في رسم مدارات الأزمة الفردية، أو وصل نسيج الفعل الدرامي بمتتاليات صورية تتصل فيما بينها بصلات

التداعي والنمو والامتلاء؛ يساعده في ذلك اختياره التعبيري الناهل من التراث السردي، والمنفتح على التجارب القصصية العالمية ذات القيمة الرمزية الثابتة. لذا لاغرابة أن تتزامن إصداراته القصصية("رسالة إلى حبيبتي" ثم "صمت البحر") مع ترجماته لروائع القصة الأمريكية، وأن ينقل إلى العربية أحد أبرز الآثار السردية المعاصرة، هي رواية "الوليمة المتنقلة" لإرنست همينغواي، بالتظافر مع اجتهاده اللغوي الذي بات أثره واضحا في ما أنتج من قصص، مما أفرز بناء أسلوبيا أصيلا يتسم بالدقة في الرسم بالكلمات والابتعاد عن عوالم الرطانات المحلية، ترفدهما أريحية في التشخيص وشفافية في نقل الأثر .

تنطوي مجموعة "صمت البحر" على اثني عشرة قصة، يصل بينها قطب موضوعي واحد، تتنوع تفصيلاته باختلاف النصوص القصصية المنتقاة: هو الأنثى والآخر؛ وفي تلافيف العلاقات المنتسجة بين الطرفين تتخايل الصور الحسية والتجريدية عن اغترابات الفرد المعاصر ونفيه، وعسر تواصله مع محيطه الإنساني، كما تتسلل إلى الذهن دلالات الانكسار والفرح المجهض بإزاء علاقات حب، لتتحول هذه العاطفة مع توالي القصص إلى شعور ملتبس، بلا أمل، في زمن موحش كل ما يؤثثه ينذر بالفصام.

من هنا كان الاختيار السردي للقاص، في رسم صور الأنثى على صفحات المرايا المائية، رهانا بلاغيا يختزل التباعد الجسدي والذهني ويكشفه في آن، لأجل توحيد الأثر الصوري في بنية القصص المفردة، بعيدا عن الانطباع الموضوعي المباشر. مما يجعل من الصور الفردية لشخصيات: "الحسناء" و"المسافرة" و"الغائبة" و"الشاعرة" و"الفتاة الغريرة" و"عارضة الأزياء" مدخلا لرصد وجيب الانكسار والفقدان واستبطان لحظات "الخيبة" و"الصمت" و"الهروب" المتلاحق، كما المطر في مفازة الرمال.

هكذا يمكن أن نقرأ القصص المتعاقبة في مجموعة "صمت البحر" بوصفها تمثيلا للولع الأنثوي بالمرايا، وبيانا للتلازم الفطري بين الماهية الأنثوية والجبلة المائية، سواء في "الصفات" التي تنهل من إيحاءات المظهر النسائي معاني: "الشفافية" و"العذوبة" و"التدفق"... أو في "الأحوال" التي تقترن الانفعال العاطفي بالوظائف والدلالات المائية، حيث يتحول التعلق بالأنثى إلى لحظات "غرق"

تبدو تجربة القاص العراقي "علي القاسمي" لونا فريدا من القدرة على اقتناص قيم التحاكي بين الذات والمحيط، وتصوير التصادي بين أزمة الفرد وديناميكية التحول الفضائي

و"اختناق"، ووصلها إلى "رواء"، ونأيها إلى "عطش"، و"ابتسامها" إلى "ترقرق عذب" وذرفها للدمع إلى "غسيل للمهج"... بقدر ما يتبدى الصمت المنبهق من خلفية التنائي بين كيان الأنثى ومقابلها الذكوري شبيها بانغلاق الماء على سره الأبدي.

في صورتين متقابلتين من قصة "صمت البحر" يلتجئ السارد لتشخيص ملامح الالتباس العاطفي المطبق على علاقة الأرملة الحسناء بصديقها إلى موازنة حالهما الشعورية بحال الوجود المائي الممتد أمامهما دونما قرار ولا حد، وتتكرر في الصورتين معا الصيغة التمثيلية ذاتها لتختصر المغزى الصوري في القصة ككل؛ يقول السارد على لسان الأرملة:

"ما من مرة خرجت معه لمجرد النزهة إلا وشعرت أني أخون المرحوم زوجي، فيطير من شفتي الكلام. وأبقى صامتة صمت هذا البحر، وفي أحشائي أنين وفي أعماقي صراخ"(ص ٩).

ثم يضيف في مقطع لاحق على لسان الصديق:

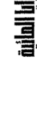
"ها نحن يخنقنا الصمت مرة أخرى، لا أجد ما أقوله لها، ولا أسمع منها ما يبعث الأمل في النفس. ها أنذا محاصر بصمت البحر مرة أخرى. ما الذي جذبني إليها؟ لا شك أن الحزن المتدفق من عينيها له مفعول السحر علي... قرأت في مرة أن الحب، في وجه من وجوهه، يمثل حاجة الإنسان إلى الإنسان"(ص ١١-١٢).

يشخص الحدث المركزي في هذه القصة انثلام التواصل بين الشخصيتين، فبعد لقاءات متكررة يفشل كل منهما في استهواء الآخر، وتدريجيا تتبدد خيوط الكلام، وتتسع فجوة الالتباس. وتتخايل ظلال هذا الاستبعاد الجدلي عبر لوحتين متقابلتين من المنولوج الداخلي حيث تتشكل سردية شفافة لتفاصيل الإعاقة: كل كلمة وكل وصف وكل تركيب مجازي إنما يوجد لتزكية الحصار المائي لـ"استرسال الصمت". لا وجود لانفعال عابر أو إضافي. والأشياء كلها تأخذ مداها في تأثيث مساحات اللاجدوى المتداعية كما الأمواج البحرية المصطخبة.

ولأن المماثلة لا تنحصر في اللحظة الوجودية العابرة، وإنما تطول النسق السردي جملة، وتتغلغل في جوهر الأزمة داخله، فإن صورة المرآة المائية تجاوز حدود المبنى التشبيهي الجزئي إلى الكون الصوري الجامع في النص، وتضحي -من ثم- عنصرا تكوينيا جوهريا لفاعلية التصوير والأداء الدراميين، بغير إدراك وظائفه لا يتأتى النفاذ إلى عمق المماثلة الجمالية في القصة. بل ويعسر تمثل طبيعة الرؤية الواصلة بين تفاصيل الصور المنجمة في مجموع قصص "صمت البحر". من هنا يجدر بنا النظر إلى مقارنة حال "اللاتواصل" بـ"صمت البحر" -في المقطعين السابقين- بوصفها تتويجا لمسار الإحالة على الأحوال المائية العاكسة لصفات الاضطراب والتهويش، وكشفا للعبة التضمين الرمزي لعلامات انغلاق الفردي وغموضه المستمر.

وفي قصة لاحقة بعنوان "الرسالة" تتجلى وظائف المماثلة بين ماهية الأنثى والإيحاء المائي، في تفاعل جدلي مع مكونات الوصف والحوار والاستبطان الذاتي، كما يبدو المعجم المائي مهيمنا في ثنايا السرد، موجها لعلاقات الحضور، ملونا لسلوك وانفعال الشخصية المركزية، والنتيجة أن التفاصيل الحدثية لأطوار الانتظار، والتشوف إلى "رسالة الحبيب" تصير أشبه ما تكون بلحظات "عطش محموم"، تمارس فيها وظائف: "البحث عن الرواء". يقول السارد:

"كان يصلي صلاة الاستسقاء عدة مرات في اليوم يستنزل تلك الرسالة. كان يمارس سحرا أبيض بالكلمات، لعل الكلمات الحاضرة المنطوقة تستدر الكلمات البعيدة المكتومة، كما يقذف الرعد بالمطر. ولكن في كل يوم كان البريد يمرغ عينيه وقلبه في وحل الخيبة والأسى، ويسلمه إلى انتظار جديد يجلده بلا رحمة. كان يتخيل تلك الرسالة يمامة تحلق في السماء، ولا تعيقها التلال ولا الجبال ولا الحدود. وعندما تعانق ناظريه تتوحد أنهار المغرب





والمشرق، تتسع المنابع والمصبات، تتهاطل الأمطار، تخضر الحقول، وتكثر الغلال..." (ص١٦).

إن غاية الصورة هي تشخيص حال الانتظار، ونقله إلى حيز الحسي، ومنحه وقعا دراميا مفعما بالتوتر، ولما كان الحسي هنا يتعلق بتنويع جديد للمرايا المائية فإنه لن يستهدف التحديد أو التفصيل الذهنيين فحسب، وإنما سيرمي إلى الإفاضة البيانية التي تصل الجزئي المتعلق بالصورة المفردة -في نص "الرسالة"- بالتركيب الرؤيوي الممتد، حيث تتلاقى أبعاد النأي بدلالات الجفاف والعقم، وتقترن مساعي الوصل بالاستسقاء واستنزال المطر. وسرعان ما تنتقل ماهية المطر، في الصورة، من الحضور كقرينة تمثيلية لأزمة للموضوع العاطفي إلى لحمة للتكوين الأسلوبي، وقاعدة للتأليف والتشكيل، ومرجعية لتقرير المعنى، تحيل باستمرار على الأهواء الأنثوية بقدر ما تشيع نفس الربيع وظل الرواء.

وليس من شك في أن هذه الصورة، ومثيلاتها، تحضر في السياق لإثبات جدل المكونات الأسلوبية، وبيان سعيها الدائب إلى التماهي في أفق مجازي موحد يرتكز على قاعدة "المرايا المائية"؛ ذاك ما يتم ترسيخه باطراد في مجمل قصص المجموعة، حيث تقترن الشفاه الأنثوية برحيق الحياة في قصة" الأستاذ والحسناء" (ص ٣١)، ويستدعي المطر أحاسيس "الدفء والحنان" في قصة "الكاتب والمسافرة"(ص ٣٥)، بينما تتحول كلمات الغزل في قصة "أخضر العينين" إلى ماء حياة ينساب إلى القلب "مثل انسياب أمواج البحر"(ص ٤٢)، تماما كما كان إيحاء الغادة السومرية في قصة "إنه الربيع" الواعدة بروي حقول الروح: "بخرير المياه حتى تصبح خضراء كالزمرد"(ص ٧١)... إلى غير ذلك من تفاصيل اللوحة المائية العاكسة لأسرار الغواية والاستهواء الأنثوي، التي لا تكاد تغيب في أي من مشاهد الوصف والتصوير القصصيين في مجموعة "صمت البحر".

بيد أن خطة المماثلة تصل أوجها حين ينتقل السارد من بنائها على مستوى تفاصيل الحوار والوصف الجزئي والوقفات التأملية العابرة إلى جوهر الحبك السردي، وذلك ما نقف عليه في قصة "رسالة إلى فتاة غريرة" حيث يتحول المطر إلى خلفية لتطور الانفعال الحسي والمعنوي للشخصية، كما يصير خيطا ناظما لإيقاع الحدث، وقناعا للأزمة الداخلية للذات الساردة. والنتيجة أن رسالة الفتاة الغريرة لحبيبها الغائب، تتخذ شكل تدفق عاطفي، شبيه بفوران النهر؛ صحيح أنه يمتلك مجمل مقومات الحكي الدرامي من استبطان للمشاعر، واستدعاء لملامح للشخصية الغائبة، واسترجاع للأحداث المركزية وطيدة الصلة بفضاءات التلاقي بين الشخصيتين، إلا أن تراسل البوح يتم ضبطه على وتيرة الانهمار المائي المسترسل في الخلفية الذي يضحي مرتكز التصعيد والتوتير في صور الرسالة ومقاطعها.

هكذا تطالعها، منذ الفقرة الأولى، إشارة واضحة إلى رمزية المطر، لتستمر مع كل مقطوعة تجدد نفس الحكي؛ يقول السارد:

"حبيبي. ما كاد أستاذنا يبدأ الدرس اليوم حتى هطل المطر. نزل المطر، في البداية قطرات قليلة متفرقة جادت بها غمائم بيضاء... ثم ما فتئت تلك الغمائم أن تحولت إلى غيوم أدكن لونا وأشد كثافة. وما هي إلا لحظات حتى تفجر الرعد ولمع البرق وانهمر المطر بغزارة."(ص١٠١).

الأكيد أنه منذ البدء إصرار على التدرج، وتلويح بالإيقاع الذي سيتخذه الانهمار المائي، وتلميح إلى وتيرة التصعيد الدرامي، وكأنما يتعلق الأمر بتهيىء لذهن القارئ لاستيعاب تدرج مماثل في إيقاع الاعتراف بعذابات النأي؛ ما بين السؤال، والعتاب، والاحتجاج، ورصف شواهد التعلق المحموم. في تراسل مجازي متناغم مع صورة التدفق المطري الذي يبتدئ صامتا ثم ينتهي صاخبا، مزمجرا. وفي كل مرة يُستفد فيها طور من أطوار الموقف الشعوري، في مسعاه إلى الانطلاق والتحرر، تشحذ رمزية المطر، إلى أن ينتهي الأمر إلى لوحة التوحد والانغمار حيث يغسل رذاذ الغيث المنسكب جسد الفتاة ورسالة حبيبها، في صورة استعراضية زاخرة بالإيحاء البصري:

"خفت حدة المطر... وانتبذت ركن خميلة من خمائل الحديقة، واختبأت فيه، اختليت بنفسي، لا لأجفف ملابسي، وإنما لأقرأ رسالتك التي لم أقرأها والتي ما زلت ممسكة بها في يدي... حدقت فيها بيد أني لم أستطع قراءتها، ولا سطرا واحدا منها، ولا كلمة مفردة فيها، فقد أتى عليها المطر، وسال حبرها، واختلطت حروفها. لقد غسلها المطر غسلا، ياحبيبي، ولم يمسح الدموع من عيني" (ص ١١٥).

تجلي الصورة مرة أخرى أن للمطر عنفه وبلاغته، معا، عنفه أنه يفجر في لحظة واحدة، وجيزة -غير حسية بمعنى ما- كل عذوبة الانهمار، تماما كما يستدعي لقاء الحبيب كل لحظات الوصل الهاربة. وبلاغته أنه يمتلك القدرة على اختصار التفاصيل وقول كل شيء في آن معا. ولقد كتبت الرسالة / القصة، في السياق الحالي، برغبة مجاوزة حال الحصار، وكسر حاجز الصمت، كتبت بلوعة البوح، واستجابة لنزغ الكلام، لذا كانت مصطخبة بوجيب السيل، مسكونة بنسغ المطر وشفافيته، وجاءت حصيلتها تطهيرية، بطعم الموت والولادة: يجف المطر من الغيم ليسترسل في المآقي، مخلفا الإحساس الملتبس ذاته، مزيجا من الفرح والفقدان.

❖❖❖

تلك كانت بعض عوالم الجدل بين: الأنثى والماء، الأصل والمرايا، في مدارات التصوير القصصي لعلي القاسمي في مجموعته الأخيرة: "صمت البحر"، عوالم تفلح إلى حد كبير في استبطان المماثلة بين الكيانين وكشف القيم والأحاسيس المتقاطبة التي تتفجر بين الذات الأنثوية وآخرها الذكوري حيث تتشكل المعاني والرؤى المقترنة بنسيج العلاقة المتوترة بينهما بنسغ الوجود المائي وتلتبس بهيئاته وصفاته وأحوله: زمنا، وفضاء وتفصيلا فيزيقيا، ويصير "البحث عن الرواء" هو الحقيقة الحياتية الوحيدة التي تتخذ بعدا سرمديا يكسب المحيط دلالته الإنسانية، ويبدد الشعور الضاغط بالعقم واللاجدوى. لعبة بلاغية متقنة الحبك تفلح في شد القارئ إلى دائرتها السحرية.

يصير "البحث عن الرواء" هو الحقيقة الحياتية الوحيدة التي تتخذ بعدا سرمديا يكسب المحيط دلالته الإنسانية، ويبدد الشعور الضاغط بالعقم واللاجدوى. لعبة بلاغية متقنة الحبك تفلح في شد القارئ إلى دائرتها السحرية.

* كاتب من المغرب

مساحة للتأمل

بين روايتين..

منذ صدورها قبل سنتين ورواية "شيفرة دافنشي" لدان براون تعيد إنتاج الجدل حولها، في مناخ ارتقى في كثير من الظروف إلى درجة سامية من الرقي حين احتكم فرقاء الرأي إلى الحوار، رغم تعرضها لثوابت الدين المسيحي ومسلماته، وبلوغ لعب التخييل فيها مناطق يُحظر إطالة الوقوف بها..

.. ولعلّ احتجاج الراهبة ماري مايكل كان ذروة الصراع، عندما اتجهت في صلاتها للحصول على عون إلهي لوقف تصوير فيلم يستند إلى الرواية ذاتها. وحين لم تكلل صلواتها بالنجاح امتعضت أمام الصحافة قليلا: عندما يأتي يوم الحساب وأكون أمام الله سأتمكن من القول بأنني على الأقل حاولت.

وإذا ما تجاوزنا قليلا "دقة" التوثيق الذي اعتمدته الرواية (رغم قيامها بالأساس على الخلط بين الحقيقة والخيال) فإنّ مسارب الحوار وإنْ شرخت المجتمع المسيحي في الغرب من زاوية قراءة الرواية التي بيع من نسختها الأصلية فقط أكثر من عشرة ملايين نسخة.. لم تمض بعيدا: أوساط ليبرالية مسيحية تقبلتها بوصفها عملا أدبيا يمزج التاريخي والسياسي والديني.. وأوساط محافظة ترى أنها تستند إلى "أخطاء" لاهوتية.

لذا يبدو من الصعب الانحياز للرواية؛ فهي تنتمي إلى النقد الذي يبدأ عادة بالدين. وهو نقد تنقصه البراءة غالبا..!

لكنها، وفي أشدّ زوايا الاختلاف، تبعث الغبطة على ما أشاعته من حوار سلمي، حتى وإنْ تعرّج في أردهة القضاء طالما أن الحجة أساس الفصل..

وهي بما أحاطها من هالة تفترق كثيرا عن رواية سلمان رشدي قبل أقل من عقدين..؛ فالرواية التي اعتبرها رجال الدين المسيحي في الغرب "آيات شيطانية" خاصتهم، فهي وإنْ أثارت استياء هناك، لكنها لم تذهب بهم إلى حدّ تهشيم بيوت الزجاج، وكسو منطقة الحوار بشظايا حادة..!

.. بعد أقل من عقدين على "رواية" آيات شيطانية، لم يدرك الشرق بعد، على ما يبدو، إنه ما زال يقفز عن خطوات منع المنكر، ويمضي إلى آخر العلاج في أول الأعراض. ولعلّ الكثير من أوجه ردّ الفعل على الرسوم المسيئة للإسلام ذهب إلى ما هو أبعد من الكي.. حينما بدت أصوات العقلاء الداعية إلى الحوار همساً متأخراً مثل بث رديء يسبق فيه الفعل.. الصوت.

نادر رنتيسي *

وقفة مراجعة بسيطة مع ما رافق رواية "آيات شيطانية" الخيالية نجد أن الرابح الوحيد كان سلمان رشدي؛ الروائي المغمور الذي لم تزعجه، بالتأكيد، فتوى إباحة دمه، طالما أنه أصبح في ليلة قبل ضحاها نجماً عالمياً تباع كتبه بملايين النسخ وبأضعاف ثمنها، بعد أن كانت مكدسة في المكتبات مثل بضاعة أصغر من حسابات السماسرة!

وأكثر ما يؤلم أن تبقى الفتوى سارية إلى الأبد، ويتمّ تحريكها بين حين وآخر لأغراض سياسية تشرك فيها أمة كاملة في تكتيك بائس.. مقابل حجّة الغرب، وفي بريطانيا تحديدا التي يعيش فيها الروائيان دان براون وسلمان رشدي: الأول يقف أمام المحكمة، فيما الثاني، الذي هو أقل شأنا، بلا ريب، ينعم بصيت فتوى "استجداها" بكتاب يساوي ثلاثة دولارات!

بين روايتين تتسع مساحة الجدل؛ لكنها لا تعني أبدا الانحياز لنموذج دون آخر بقدر ما تعطي مؤشرات مجردة لأغراض "البحث الأدبي" فيما بدت عليه الصورة التي وضعت في كادرها رواية "شيفرة دافنشي" أمام نوعين من الحكم، والصورة التي وُضع الشرق، كله، فيها أمام متهم ينطق بالحكم!

لقد وجد الغرب في تشابه الروايتين (رغم الفارق الفني) وظروفهما، وتداعياتهما، فرصة مجانية لأن يبدي للعالم أجمع تسامحه ويؤشر على أن ملامحه الإنسانية أشد وضوحا.. في مقابل رغبة الشرق في إطلاق الرصاص، واعتلاء منصّة الحكم حتى ولو أمام قفص فارغ..

ربما يضع أحدهم فاصلة استدراكية؛ تفيد أن الشرق ليس كله كتلة واحدة، وأن مثل هذه الفتاوى لا تغطي الدول الإسلامية كلها. وهي فاصلة في موضعها الصحيح لكنها تأتي نهاية جملة. فأين هي الأدوات الإعلامية الناضجة التي قدّمت الوجوه الأخرى للشرق، والسجال مازال داخليا ولم نحسم أمرنا كما فعل الآخرون..

بين روايتين.. ما زال الشرق خاسراً!

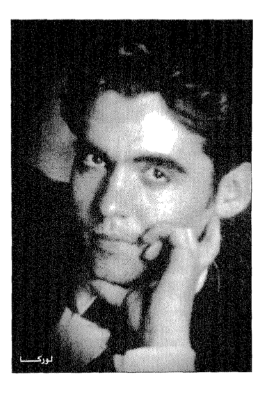
* كاتب وصحافي أردني



البحث عن غرناطة في غرناطة!
وسبعون عاماً على إغتيال الشاعر لوركا

طراد الكبيسي *

أشهد أنه لم يكن شاعرٌ أقربُ إليَّ من أستاذي وصديقي الشاعر عبد الوهاب البياتي. والشاعر فريدريكو غارسيا لوركا. رغم محبتي وإعتزازي بالكثير من الشعراء العرب الذين تربطني ببعضهم علاقةٌ شخصيةٌ حميمة أو علاقة ثقافية مثل: السيّاب. خليل حاوي. صلاح عبد الصبور. كاظم جواد. أحمد المجاطي.. الخ. ومن الشعراء غير العرب أعتزُ ثقافياً بالشعراء مايا كوفسكي. سان جون بيرس. بابلو نيرودا. رفائيل ألبرتي. ناظم حكمت. والت ويتمان... الخ.


لوركا

أما البياتي فتبدأ علاقتي به مُنذُ العام (٥٢-١٩٥٣) أيام كنتُ طالباً في الصف الثالث متوسط ثُمَّ الرابع الثانوي في ثانوية الرمادي وحيث كان البياتي مدرسّنا في درس العربية وآدابها. وإستمرت هذه العلاقة طيلة حياة الشاعر، سواء كان في بغداد، أم في خارج العراق مثل: القاهرة. ومدريد. ثُمَّ عمّان ودمشق حتى قبيل وفاته بفترة قصيرة. أما لوركا فهو الشاعر الذي نزل منزلة كبيرة في نفسي لا تقاربها إلاّ منزلةُ نيرودا. ومايا كوفسكي وناظم حكمت الذين تعرفْتُ عليهم في وقت واحد تقريباً - العام ١٩٥٤ - بفضل ترجمات عربية - لبنانية. وفي المقدمة منها ترجمات الدكتور علي سعد حيث بدأت أولُ قراءة لي عن لوركا بفضل كتابه (عرس الدم) الذي ضَمَّ دراسة مُطوّلة ودقيقة عن حياة لوركا ومسَاره الشعري ثم نماذج وافيةً من هذا الشعر، إضافة الى مسرحية (عرس الدم). ثمَّ تلا هذا ترجمة الشاعر الصديق الراحل كاظم جواد مع السيدة زوجته سلافة حجاوي، كتاب إيان جبسون:) لوركا قيثارة غرناطة). ثمَ قصائد عديدة مترجمة في الصحافة الأدبية، إضافة الى عمل لوركا: (الشاعر في نيويورك) و (لوركا والغناء الأندلسي). وأخيراً عمل إيان جبسون: (غرناطة لوركا). وهنا نبدأ حَكاية البحث عن غرناطة! ولكن.. أيَّةُ غرناطة؟ غرناطة بني الأحمر، أم غرناطة لوركا. أم غرناطة في غرناطة!. كان ذاك أوائل الثمانينات من القرن الماضي يوم دُعيتُ للمشاركة في ندوة حول الصلات الثقافية الأسبانية - العربية في مدريد. نظمَّها المركز الثقافي العراقي مع جامعة مدريد المفتوحة التي كان يرأسها الصديق المُستعرب بروفسور بيدرو مارتينث مونتابث. وبعد إنتهاء الندوة أعربتُ عن رغبتي في زيارة الأندلس. فأقترح عليَّ أستاذي الراحل العزيز عبد الوهاب البياتي - إذ كان في موقع مستشار ثقافي في المركز الثقافي في مدريد آنذاك.. إقترح أنْ أذهب ضمن سفرة سياحية تُسهِّل عليَّ معرفة المكان بمدنه الأساسية: قرطبة. إشبيليه. غرناطة. وسواها. وهكذا حصل. كنتُ بالأضافة إلى الرغبة في إستكشاف تلك الحضارة العظيمة بكل مناحيها الأجتماعية والفنيَّة والثقافية والمعمارية.. مهموماً بالبحث عن عبد الرحمن الداخل في قرطبة. ولوركا في غرناطة. وكان العثور على عبد الرحمن سهلاً حيث لا يزال في قصره في قرطبة، قريباً من مسجده: الجامع الكبير الذي لم يحصل فيه أي تغيير سوى تحويله الى كنيسة بوضع (ناقوس) في رأس المئذنة. لكن المشكل كان في العثور على لوركا في غرناطة: لوركا الذي يُرى ولا يُرى حيثما ذهبت. ولا سيما في الأحياء والمعالم الشهيرة من قصر الحمراء وجنّة العريف الى حيِّ البيّازين فقرية (عين رعاة البقر).. الخ. وسوف نستذكر هذه الأمكنة وسواها مع إيان جبسون في تحرّيه المُعمّق عن: (غرناطةُ لوركا). كما نستذكر الشاعر الرائع لوركا في الذكرى السّبعين علي

إغتياله في العام ١٩٣٦.

لوركا وغرناطة:

كان يروق للوركا القول أنه من مملكة غرناطة، وغالباً ما يضيف بأنه لم يولد فى المدينة عينها بل فى قلب الغوطة، سهل غرناطة الخصيب. وعن غرناطة يقول: (تعشقُ غرناطةُ كلَّ شديد فى الصغر. ويُضيف بأنّ الجمالية الأصلية لغرناطة هى تلك المتعلّقة بالأشياء الصغيرة كما الحدائق الخاصة والحجرات الناعمة لقصر الحمراء. ويُعدّ لوركا من الشعراء القلائل الذين غاصوا فى تربة أرضهم. قال مرّة: (أحبُّ الأرض وأشعرُ أنى مرتبطٌ بها بكل جوارحى، لذكريات طفولتى البعيدة عَبَقُ الأرض."

وفى ديوانه " أغان " يطرح لوركا فكرة المدن الثلاث: غرناطةُ وقرطبة وإشبيلية. ومن الطبيعى أنْ يُفضّلَ غرناطة بالرغم من قُرْب قرطبة الى وجدانه. أما) ديوان التماريت (أكثر أعمال لوركا صراحة بروحه العربية والغرناطية، حيث يستمد الشاعر قُرْبَهُ للمدن الأندلسية الثلاث من التراث الأسلامي وحيث كان الشعراء العرب يتغزلون بالمدن. لكنّ النّبرةَ الغالبة للوركا رثائيّة حزينة. يقول فى قرطبة:

" بين قرطبةَ ولوشينا
بحيرةُ صافية
بكيتُ أحزاني على صفحاتها
حين تذكّرتك "

وعن إشبيلية قال:

"عاشت إشبيليا!
على طَرَحات الأشبيليات

عبارةُ تقول:

عاشت إشبيليا."
و" نهر إشبيلية،
كم تبدو جميلاً
بالمراكب البيض
والغصون الخضر"

وقال مُخاطباً غرناطة:

" وسَطَ ما تلبسين فى صَدْرِكِ،
مُرصَّعاً بالذَهَب والعاج
دعيني أُصلّي
أو أصلُبُ نفسى "

ومُقارناً بين إشبيلية وقرطبة:

" إشبيليةُ بُرجٌ
يزخرُ برُماة ماهرين.
إشبيليةُ أرضُ الجُرح
قرطبةُ أرض الموت."

أما ديوانه (قصائد غجرية) فيرى الكثيرون أنه بلغ الذروة فيه. أما هو فوصف القصائد هذه: «إنّها قصائد الأندلس أدعوها بالغجرية لأنّ الغجر يُجسّدون كلّ رفيع وعميق ونبيل فى بلدي.



إنه كتابٌ نرى فيه الأندلسَ التى يصعب التعبير عنها بالكلمات» وفى القصائد هذه نرى حزنَ غرناطة وكآبة قرطبة وإشراقة إشبيلية. كما تستحضر " قصيدة الحزن الأسود " تلك الأرض الأسطورية فى ديوان: (قصيدة الأغنية العميقة) يقول:

" نَهَرُ وادي الكبير
ينساب بين أشجار البرتقال والزيتون
نهر غرناطة
ينحدران من الثلج الى القمح.
أواه من الحبّ
الذى ذهب ولم يَعُدْ."
" نَهَرُ وادى الكبير
له لحيةٌ كالعقيق الاحمر
نهرا غرناطة
احدهما بكاءٌ والآخَرُ دَمْ.
أواه من الحبّ
الذى ذهب مع الريح."

إسم غرناطة: من أين جاء؟

غَرْناطة ؛ وقيل: أغرناطة. ومعنى غرناطة: رُمّانة. وقيل: هما لفظان كلاهما أعجمي. ويذهب بعض الباحثين أنه مُشتقٌ من الكلمة اللاتينية Gقشرشفش ومعناها: (الرُمّانة). وسُميت بذلك لجمالها وكثرة الرمان فى أراضيها. وذهب بعض الباحثين أنّ الأسم: غرناطة يرجعُ الى عهد القوط. وأنه مزيجٌ من كلمة: (ناطة) وهو إسم قرية قديمة. و (غار) وهو المقطع الذي أضافه إليها المسلمون فصارت: غرناطة. وقيل سمّاها البربرُ كذلك عند نزولهم بها بأسم إحدى قبائلهم. وذكر ابن بطوطة أنه دخلها أيام السلطان أبو الحجاج. وقال عنها: (قاعدة بلاد الأندلس وعروس الغرب) وينقل ياقوت الحموي عن الأنصاري: (وهي أقدم مدن كُورة ألبيرة من أعمال الأندلس و أعظمها وأحسَنِها وأحصَنِها يشقّها النهر المعروف بنهر قَلْزم في القديم ويعرف الآن بنهر حدارّة ولها نهر آخر يُقال له سَنْجَلْ – أو – (شَنْيَل). وبينها وبين قرطبة (٣٣ فرسخاً.)

أما إيان جبسون فيذهب الى أنّ الأسم مُشتقٌ من إسم إيبيري قديم هو غرناتة أو غراناطة لا يمتّ بصلة لغرناطة الأسبانية التي تعني حبّة الرمّان حيث أصبحت الرمانةُ شعار غرناطة التاريخي – كما ذهب إبن الخطيب. وقال (جبسون): وغرناتة أصلاً حيٌ بعيد من أحياء مدينة (إيبيري) القديمة يقع على التل الذي عُرف منذ حكم المسلمين بتلّ البيّازين. وحينما بدأ المسلمون إعمار ما يُعرف اليوم بتلّ الحمراء، حافظوا على الأسم الذي يستخدمه أبناءُ الحي. وتُشيرُ بوابةُ الرمان الى الأنتقال بين المدينة وغابة الحمراء، بين النثر، والشعر. ويُقال أنّ قصيدة لوركا : (أغنية السائر في نومه) تدينُ بشيء الى الغابة حيث الخُضرةُ، والطراوةُ فتتَّنان تُسحران الناظر، وتؤثّران في النفسَ بعد الوَهج الساطع، والحر اللافح للمدينة السفلى:

" خضراءُ كم أحبُّك خضراء
ريحٌ خضراء، أغصانٌ خُضْرٌ
الزّورقُ راسٍ في البحر
والحصانُ على الجَبَل.."

حي البيّازين:

ونبدأ من الساحة الجديدة بمنظرها الشهير لبرج السَّهر. والتي أُحرقَ فيها الكاردينال خيمنيث ؛ ثمانين ألفَ مخطوط تعود الى المدرسة الإسلامية في غرناطة! ومن هذا التل – تل حي البيّازين نستطيع أنْ نطلّ على قصر الحمراء وجنّة العريف حيث كلّ شيء أمامنا يُجسّدُ عظمة المعمار وصفاء الذوق والمُخيلة. وقبل أن ندخل درابين وحواري البيازين نُعرِّف من أين الأسم جاء: بعضهم يقول بأن الأسم مشتق من مدينة – البيزة شمالي الأندلس، والتي هرب أهلها الى غرناطة قبل وصول طلائع المحاربين النصاري. وهذا يعني أنّ الكلمة (البيّازين) تعني: الحيّ الذي يسكنه مَنْ جاء من البيزة.

لكن هنالك من يرفض هذا التأويل، ويقول: أنّ الأسم مُشتق من البازدار كناية عن مُربّي البُزاة. قال لوري لي: (كان هذا المكان المُرتفع في زمن العرب خاصاً بمربّي البُزاة. وما زالت بيوت البازدارين قائمة الى اليوم، بيضاء واطئة بنوافذها المُوصدة المواجهة لمَرّ دارو." وحيّ البيازين لمن لم يره، يمكن أن يراه في جميع الأحياء القديمة في مدن المغرب العربي: في مراكش. وفاس. ومكناس. وحي جامع الزيتونة في تونس، والقصبة في الجزائر.. حيث الأزقة الضيقة الملتوية والبيوت

البحث عن غرناطة مع غرناطة!



الواطئة والحدائق المنزلية الصغيرة.. ثُمَّ ونحن في طريق نزولنا - نمر ببيوت ذات مناظر رائعة، ولكن مَنْ يُضاهي منظر الحمراء!

الحمراء وجنّة العريف:

طُرقٌ، وشوارعُ، وأزقّةٌ عديدة، كلُّها تؤدي الى قصر الحمراء، والحمراء غنيّةٌ بالمياه: (إنّ مياه الحمراء لا تصل ذروتها وتفيض على المنحدرات، فتزيد، وتنهمر لتُشكّل قنوات خفيّة تحت الأرض إلا في صَمْت المساء، لذلك وصفها الشاعر الأشبيلي مانويل ماشادو بـ(المياه الخفيّة الناحبة). أما لماذا ناحبة؟ فكأنّه يشير الى عام ١٤٩٢ م حين أُضْطهدَ أبناءُ غرناطة الحقيقيون وطُردوا الى الأبد! وفي مسرحية (قصر اللؤلؤ) لـ(فالسبيا) التي تتحدث عن الأصل الأسطوري الحمراء قال لوركا:

"ينابيعُ غرناطة..
أسمعتَ،
في الليلة الفوّاحة المزدانة بالنجوم،
صوتاً أشدَّ حُزْناً من نواحها الحزين؟
كلُّها ترقدُ بسحرٍ غامض
في الفضة السيّالة للقمر"

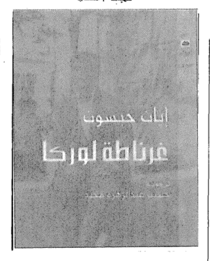
وحينما مرَّ دزرائيلي بالأندلس عام ١٨٣٠ كان في غاية التأثر بالحمراء فقال عنها: (من أكثر الأبداعات خيالاً، ورقّة وغرابة، والتي تنبعث من حكايا الجنّ في ليلة من ليالي الصيف". هذا ونَعْبر من حدائق الحمراء الى جنّة العريف على جسر صغير ممدود على تلّ الفخار، ويُسمّى بتل الملكَ الصغيّر، إشارةُ الى أبي عبد الله الصغير، آخر ملوك غرناطة. والحقُّ أنّ مَن يشاهد الحمراء - بعد مئات السنين من قيامها، يشاهدُ جمالاً أسطورياً - كأنّ العَمَلَة من الجنّ وذوي القُدرات الفنيّة الخارقة - قد انتهوا منه للتوّ!

إغتيال الشاعر: جريمةٌ وقعت في غرناطة!

هل أحسّ لوركا أنّه بات قريباً من الموت عندما أوصى:

" إذا متّ،
دعوا النافذةَ مفتوحةً
الطفل يأكل البرتقال
(أراهُ من نافذتي)
الحاصدُ يحصدُ القمحَ
(أسمعهُ من نافذتي)
إذا متّ،
دعوا النافذةَ مفتوحة!"
وأوصى:
" حينما أموتُ
إدفنوني مع قيثارتي
تحت الرمال."

فالنافذةُ، نافذته الى العالم. والقيثارةُ



رمزٌ لعلاقته الحميمة بأصدقائه الفَجَر. والحقيقة أنّ الموت لم يكن بعيداً عن صُوَرِ وتصوّرات لوركا. يقول - مثلاً - في (قصيدة الأغنية العميقة) عن القيثارة:

" اواه! يا قيثارة
يا قلباً جريحاً حتى الموت
بخمسة سيوف."
ويقول في مقطع آخر:
" القيثارة
تندبُ أحلامَنا
نشيجُ النفوس الضائعة،
يفر من بين فمها المُدوَّر."

ومرّةً أخرى يُشخِّصُ لوركا الموتَ على شكل آلة الفيولا البيضاء، وهي نوع أندلسي قديم من القيثارة يقول:

" يسيرُ الموتُ خلال
الدرب، متوّجاً
بزهر البرتقال الذابل،
يغنّي ويغنّي
أغنيةً
على فيولته البيضاء."

والحال.. يتّفقُ الرواة والباحثون أنّه لمّا أُلقي القبض على لوركا، قاده القتلة الى قرية تُدعى (فثنار) حيث فرقةُ الأعدام في الأنتظار. وحيث (فتنار) لم تكنْ مجرد موقع عسكري، بل إحدى المواقع الرئيسة التي يُعدمُ - يغتالُ - فيها الفاشست في غرناطة، سجناءَهم. حيث كلَّ ليلة تأتي الشاحنات مُحمّلة بدُفعات جديدة من (غير المرغوب فيهم)! كان مع لوركا عندما أُخذ الى موقع الأعدام، ثلاثة أشخاص إثنان منهم من مصارعي الثيران في غرناطة. سيق السجناء الأربعة قبيل شروق الشمس في ١٨ أو ١٩ - آب ١٩٣٦ - وإستناداً الى مصادر محايدة فأنّ الشاعر لم يمت فوراً بالرصاصات الأولى. فكان لا بُدّ من رصاصة الرحمة! ثم قام الحفّار بدفنهم في خندق ضيّق، ووضع الواحد فوق الآخر بجانب الزيتونة عينها التي تحرس اليوم الصخرةَ البسيطة التي تُسجّل ما حَدث هنا. ويقال - قبل إعدام لوركا ذلك الصباح، قُتلَ على الأقل مئتان وثمانون رجلاً في مقبرة غرناطة. وكان مجموع القتلى في المدينة والقرى المجاورة أعظمُ من ذلك بكثير. قرّر الفاشيّون تصفية حسابهم مع كل المناوئين اليساريين. وبقدر تعلّق الأمر بلوركا، كان مجرد " مثقف أحمر "!

هذا - وفي بداية الحرب الأهلية، وقبل أسابيع من إغتيال لوركا بأيدي الفاشيين في آب ١٩٣٦ سُئلَ الشاعرُ عن رأيه في سقوط غرناطة بأيدي الملكين: فرناندز وإيزابيلا فأجاب: "كانت نكبةٌ. على الرغم من أنّهم يُلقنوننا العكس في المدارس. حضارةٌ رائعة. وشعرٌ. وفلكٌ. وعمران. ورقّةُ شعور فريدة في العالم.. ضاعت كلّها لتقوم محلّها مدينةٌ فقيرة هي "جنّة البخلاء ". والتي يلعب بمقدّراتها الآن أرذلُ البرجوازيين في إسبانية ". وقد ظهر هذا التصريح في الصحف. وقيل: " كان سبباً مباشراً في إغتيال الشاعر".

وبعد. هل نستغرب إذا لاحظ الباحثون والنقاد في شعر لوركا انه شعرٌ يتأرجح بين أقصى طَرَفَي الحُبّ والموت، و أحصوا أنّ نصف القصائد الغنائية في ديوان (قصيدة الأغنية العميقة) يحتوي ألحاناً منوّعة تدور عن الموت. وأنّ إثنين وعشرين صورة عن الموت تَرِدُ في إحدى وخمسين قصيدة. وفي (قصائدُ غجرية) عشرة قصائد تتعلّق بالموت. ويتضرّج ديوان (الشاعر في نيويورك) بدماء المخلوقات وهي تموت. أما قصيدة (المرثيّة) فَنُسْخةٌ معاصرة من (إنتصار الموت) في العصور الوسطى.

* كاتب من العراق

المصادر

١- بالنسبة لتسمية (غرناطة): معجم البلدان لياقوت الحموي. ورحلة ابن بطوطة. وموسوعة الديار الأندلسية - د. محمد عبده حتامله.

٢- إيان جبسون: (غرناطة لوركا) ت: حسين عبد الزهرة مجيد - دار أزمنة للنشر - عمان - ٢٠٠٦.

٣- إدوارد ستانتون: (لوركا والغناء الأندلسي العميق) ت: حسين عبد الزهرة مجيد. دار أزمنة للنشر - عمان - ١٩٩٩.



بريشة: ناصر الجعفري

وداعاً محمد الماغوط

طفولتي بعيدة ... وكهولتي بعيدة ...
وطني بعيد ... ومنفاي بعيد
أيها السائح
أعطني منظارك المقرب
علي ألمح يداً أو محرمة في هذا الكون
تومئ إلي
صورني وأنا أبكي
وأنا أقعي بأسمالي أمام عتبة الفندق
واكتب على قفا الصورة :
هذا شاعر من الشرق

ناصر

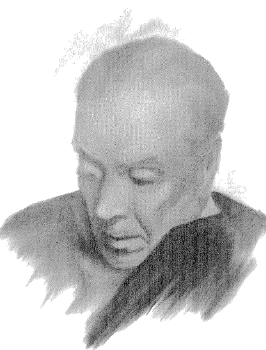
مع الكاتب الأرجنتيني الكبير خورخي لويس بورخيس:

انني مجرد حالم، ومن ثم كاتب، وأسعد لحظاتي حين أكون قارئاً!

حاوره: دانييل بورن، ستيفن كيب، وتشارلس سيلفر

ترجمة: حسين عيد *

يعتبر خورخي لويس بورخيس رجلا له عدد من أمزجة وعوالم. وهو شخصية مهمة في الأدب الأسباني الحديث، حيث استمد كثيرا من قوته الخلاقة من العالم الجرماني: شعر انجليزي، فرانز كافكا، أسطورة المحارب من اللغة الانجليزية القديمة ومن اللغة الاسكندنافية القديمة. وهو يقف ضد السياسة والأخلاقيات. يدور عمل ذلك الأرجنتيني غالبا حول تاريخ أمريكا الجنوبية ولوعات القلب البشري. وهو حكاء يدعي أنه يقدم عمله بأسلوب بسيط.



ربما يقدم بورخيس حكاياته في معابد غريبة الطراز، أو بارات مجاورة، وربما يصف نمورا وسكاكين تلمع تحت ضوء القمر، أو قد يقلب بصبر عالم مخطوطاً قديماً. تنبع كتابات بورخيس من أحلام وتجارب. لا شيء يمكن التيقن منه، الحياة قوية، لكنها تبدو كنظرة فقيرة خاطفة قبل أن تذوي.

يعتبر بورخيس نتيجة عبوره المستمر لعالم اللغويات، عالم الأساطير، والموانع الاجتماعية، جسما من عمل - مقالات، حكايات، وشعر. انتشرت عبر العالم أجمع. في عام ١٩٦٠، شارك الكاتب المسرحي الفرنسي صمويل بيكيت في جائزة " ناشر العالم "، وغالبا ما كان يتم التنبؤ به كمرشح لجائزة نوبل في الآداب. وعلي الرغم من أن بورخيس قد بدأ النشر في بوينس آيريس عام ١٩٢٠، فقد صدرت مجموعته المهمة من النثر " قصص " عام ١٩٤٤، وظلّ حتى عام ١٩٦٠ ، حين ظهر كتاب "مختارات جديدة"، وهي مختارات من قصصه المبكرة، مقالات، وشعر، حتى انتشر عمله في الولايات المتحدة والأراضي الأخري المتحدثة باللغة الانجليزية. ظهرت ترجمة "قصص" عام ١٩٦٢، وتضمن الأمر ترجمات تالية لكتب: "مختارات شخصية" (١٩٦٧)، "الألف وقصص أخرى " (١٩٧٢)، " في مديح الظلام " (١٩٧٤)، وتمت أخيرا أربع ترجمات بواسطة أو تحت اشراف نورمان توماس دي جيوفاني، الذي كان يعمل عن قرب مع بورخيس.

كي تتحدث قريبا من خورخي لويس بورخيس، يجب أن تقتفي أثره عبر متاهة تجاربه الماضية وأمزجته، وينبغي أن تخطط للموانع، التي قد يقابلها الفرد بطريقة غير متوقعة. ربما يؤسس ذلك مفاتيح حل الشفرة، أو مجرد تحولات في المطاردة، لكن حين تفهم بورخيس على الأقل جزئيا فيجب أن تتأكد من أن مفاتيح الشفرة والتوجهات هي بورخيسية. يجب أن لا تتوقع أن تجد بورخيس هو نفسه في كل مرة. ليس هناك بورخيس واحد، بل هناك عدة.

بورخيس : دعوني أقول أولا: يجب أن تكون الأسئلة واضحة المعالم. لا أن تكون مثل " كيف ترى المستقبل؟ "، لأن هناك أنواعا عديدة من المستقبل، مختلفة عن بعضها البعض، كما أعتقد.

❖ دانييل بورن: دعني أسألك، اذن، حول الماضي، ما كان فيه من عوامل مؤثرة، وما الى ذلك؟

- بورخيس : حسنا يمكنني أن أحدثك عن العوامل المؤثرة التي وصلتني، لكن ليس عما لي من تأثير على الآخرين. فهذا غير معروف تماما بالنسبة لي، ولا أهتم به. لكنني أفكر في نفسي أولا كقارئ، ثم أيضا ككاتب، لكن ذلك تقريبا غير متصل بالموضوع. أعتقد أنني قارئ جيد، أنا قارئ جيد بعدة لغات، خاصة باللغة الانجليزية، منذ أن جاءني الشعر عبر اللغة الانجليزية، عبر حب أبي للشعراء سوينبرن، تنيسون، وأيضا كيتس، وشيلي، ومن اليهم - وليس عبر لغتي الوطنية، ليس عبر اللغة الأسبانية. جاءني الشعر كنوع من سحر. لم أفهمه، لكنني شعرت به. منحني أبي حرية الحركة في مكتبته. حين أفكر في طفولتي، أفكر في أطراف الكتب التي قرأتها.

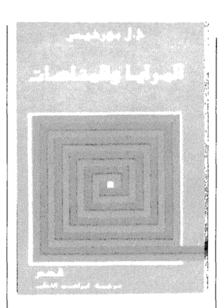
❖ دانييل بورن: لا شك أنك أديب عن حق. هل يمكن أن تعطينا فكرة عن كيف ساعدت ادارتك المكتبية وتذوقاتك الأثرية، كتابتك بالنسبة لشروط البكارة؟

- بورخيس : أتساءل عما اذا كان لكتابتي أي بكارة. انني أفكر في نفسي كمنتم أصيل الى القرن التاسع عشر. لقد ولدت قبل نهاية القرن بعام واحد، عام ١٨٩٩. كما ان قراءاتي ضيقة. حسنا، أقرأ أيضا كتابا معاصرين. لكنني تربيت على ديكنز والكتاب المقدس، ومارك توين. بطبيعة الحال، أهتم كثيرا بالماضي. وربما كان أحد الأسباب أننا لا نستطيع أن نصنع الماضي أو أن نغيره. أعني أنك تستطيع بصعوبة أن لا تصنع الحاضر. لكن الماضي، رغم كل شيء، هو ما يمكن أن نقول بتجريد أنه ذاكرة، حلم. هل تعلم أن ماضيَّ الخاص دائم التغير باستمرار حين أتذكّره، أو عند قراءة أشياء محببة الي. أعتقد أنني أدين كثيرا لكتاب عديدين، ربما للكتاب الذين قرأت لهم، أو الذين كانوا حقيقة جزءا من لغتهم، جزءا من تقليد، لأن اللغة نفسها تعتبر تقليدا.

❖ ستيفن كيب: اذا كان ممكنا دعنا نتحول الى شعرك.

- بورخيس : يقول لي أصدقائي أنني متطفل على الشعر، ذلك لأنني لم أكتب فعلا حين حاولت شعرا. لكن هناك آخرون من بين أصدقائي، ممن يكتبون نثرا، يقولون أنني حين حاولت النثر، لم أكن بكاتب. لذلك لا أعرف حقيقة ما يجب علي أن أفعل، انني في مأزق.

❖ ستيفن كيب: يصف جاري سنيدر، أحد الشعراء المعاصرين، نظريته الشعرية في قصيدة قصيرة عنوانها "ريبراب". يبدو أن أفكاره تتناول بعضا من أشياء مشتركة مع شعرك، أود أن أستشهد بمقطع قصير منها يصف أمزجته تجاه كلمات القصائد..



- بورخيس : نعم، لكن لماذا مقطع صغير، ألا يكون مقطع كبير أفضل؟ انني أريد أن أستمتع هذا الصباح.

(يقرأ ستيفن كيب قصيدة جاري سنيدر "ريبراب" من ديوان "ريبراب" طبعة دار أوريجن، سان فرانسسكو ١٩٥٩)

❖ ستيفن كيب: تشير قصيدة "ريبراب" القصيرة الى صناعة ممر بين احجار على صخرة زلقة، يسمح للأحصنة أن تعود من أعلى الجبل، فهو ممر صغير رابط.

بورخيس : انه يكتب بطبيعة الحال، باستعارات مختلفة، وأنا لا أفعل ذلك، فأنا أكتب باسلوب بسيط. لكن لديه اللغة الانجليزية، كي يلعب معها، وهو ما ليس لدي.

■ اعتقد أن لوركا كان محظوظا أن تم اغتياله، لأن ذلك أفضل ما يمكن أن يحدث لشاعر!

■ عادة يكون لدى الفرد مجموعة اساطير يدور حولها طوال الوقت!

❖ ستيفن كيب: تبدو فكرته في محاولة احلال كلمات في قصيدة مع محاولة بناء رابط، حيث تعتمد كل قطعة في البناء على القطعة التي على الجانب لآخر. هل توافق على مثل هذا النمط تجاه بناء القصيدة، أو هو مجرد نمط واحد من انماط عديدة؟

- بورخيس : أعتقد، كما يقول كيبلنج، أن "هناك تسعا وتسعين طريقة لبناء أنشودة شعرية ثلاثية، وكل واحدة منها صحيحة". وقد تكون هذه واحدة من الطرق الصحيحة. لكن طريقتي ليست كذلك تماما. أقوم.. انه نوع من علاقة، واحدة أكثر اعتاماً. قد ألهم بفكرة، حسنا، قد تصبح تلك الفكرة حكاية أو قصيدة. عندئذ، لا يكون لدي فقط الا نقطة البدء والهدف. ومن ثم يكون علي أن أبتكر أو أدبر ما يحدث أثناء ذلك، ويكون علي أن أبذل قصاري جهدي. لكن بشكل عام، حين يكون لدي ذلك النوع من الالهام، أقوم بكل ما يمكنني كي أقاومه، فاذا استمر يزعجني، عندئذ يتوجب علي أن أضعه بطريقة ما على الورق. لكنني لا أبحث أبدا عن موضوعات. انها تأتيني في شيء كالقفص، قد تأتيني حين أحاول أن أنام، أو حين أستيقظ. تأتيني في شوارع بوينس ايريس، في أي مكان وأي وقت. على سبيل المثال، حلمت حلما منذ أسبوع. حين استيقظت، قلت - كان كابوسا - حسنا، هذا الكابوس لا يستحق أن يحكى، لكنني أعتقد أن هناك قصة تختبئ هنا. أريد أن أجدها. والآن، حين أعتقد أنني وجدتها، فسوف أكتبها خلال خمسة أو ستة أشهر. انها تحتاج وقتا لانهائها. لذا، فان لدي، دعنا نقل، أسلوبا مختلفا. لكل ساحر أسلوبه الخاص، ويجب علي أن أحترمه طبعا.

❖ ستيفن كيب: يحاول سنيدر أن يحقق نقلا مباشرا لحالته الذهنية الى القارئ، مع تدخل سببي قليل بقدر الامكان. انه يمضي مباشرة الى نقل مباشر للاحساس. هل يبدو هذا متطرفا قليلا بالنسبة اليك؟

- بورخيس : لا، لكن يبدو أنه شاعر حريص جدا، بينما أنا في الحقيقة عجوز وبريء. انني استمر فقط في التجول، محاولا أن أجد طريقي. يسألني الناس، مثلا، ماهي رسالتي؟ أخشى أنه ليس لدي أي رسالة. حسنا، اليك هذه الخرافة، ما هو الأخلاقي؟ أخشى أنني لا أعرف. انني مجرد حالم، ومن ثم كاتب، وأسعد



الكاتب الأرجنتيني خورخيه لويس بورخيس

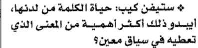


لحظاتي حين أكون قارئا.

❖ **ستيفن كيب: هل تعتقد ان الكلمات تمتلك تأثيراً متوارثاً فيها، أو في الصور التي تحملها؟**

– بورخيس: حسنا، نعم. وللمثال، اذا حاولت أن تنظم سوناتا على الأقل باللغة الأسبانية، فان عليك أن تستخدم كلمات معينة. هناك فقط ايقاعات قليلة. وهي قد تستخدم بطبيعة الحال كاستعارات، استعارات معينة طالما كان عليك أن ترتبط بها. أود أن أقول، حتى يمكن أن تجازف – وهذا بطبيعة الحال، حكم شامل – لكن ربما كانت كلمة قمر moon في اللغة الانجليزية قد نشأت في جذعها الانجليزي من شيء آخر مختلف عن كلمة luna في اللاتينية والأسبانية. فكلمة moon لها صوت باق. moon هي كلمة جميلة. الكلمة الفرنسية luna هي أيضا جميلة. لكن الكلمة الانجليزية القديمة كانت mona، وهي كلمة ليست جميلة على الاطلاق، فهي تتكون من زوج من مقاطع لفظية أصغر. وهناك الكلمة الاغريقية، وهي الأسوأ. لدينا كلمة celena، وهي تتكون من ثلاثة مقاطع لفظية أصغر. لكن كلمة moon، تظل كلمة جميلة. دعنا نقل أن ذلك الصوت في اللغة الأسبانية غير موجود. The moon. أستطيع أن أبقى مع تلك الكلمات. الكلمات تلهم. للكلمات حياة من لدنها.

❖ **ستيفن كيب: حياة الكلمة من لدنها، أيبدو ذلك أكثر أهمية من المعنى الذي تعطيه في سياق معين؟**



– بورخيس: أعتقد أن المعاني تقريبا غير متصلة بالموضوع. ما هو مهم، أو الحقيقتان المهمتان اللتان يجب أن أقولهما، هما العاطفة ومن ثم الكلمات التي تنشأ عن تلك العاطفة. لا أعتقد أنك يمكن أن تكتب دون أسلوب عاطفي. اذا حاولت ذلك، ستكون النتيجة مصطنعة. لا أحب ذلك النوع من الكتابة. أعتقد أنه اذا كانت القصيدة حقيقة عظيمة، فيجب أن تفكر فيها كما لو كانت مكتوبة بنفسها رغم المؤلف. يجب أن تتدفق.

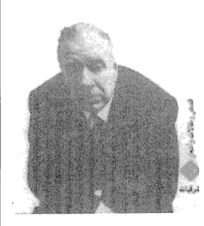
❖ **ستيفن كيب: هل يمكن لفرد أن يحل أساطير محل أخرى عند الانتقال من شاعر الى آخر، ويظل يحصل على نفس التأثير الشعري؟**

– بورخيس: أفترض أن كل شاعر يمتلك عالمه الأسطوري الخاص. ربما لا يكون معنياً به. يقول لي الناس أنني أدرت عالم أساطير خاصاً بي من النمور،

بورخيس

مختارات الفانتازيا والميتافيزيقا

ترجمة وتقديم: خليل كلفت



الشفرات، المتاهات، وأنا غير معني بحقيقة اذا ما كان الأمر كذلك. يجدها قرائي طوال الوقت. لكنني أعتقد أن ذلك هو واجب الشاعر. حين أفكر في أمريكا، أميل دائما الى أن أفكر في حدود والت وايتمان. لقد اخترعت كلمة "منهاتن" من أجله، أليس كذلك؟

❖ **ستيفن كيب: تلك صورة عفية لأمريكا؟**

– بورخيس: حسنا، نعم. وفي نفس الوقت كان والت وايتمان نفسه أسطورة، أسطورة انسان كتب، أسطورة انسان سيئ الحظ جدا، وحيد جدا، حتى أنه جعل من نفسه مشردا سعيدا آخر. لقد استنتجت أن ويتمان ربما يكون الكاتب الوحيد على الأرض الذي خطط لابداع شخص أسطوري من نفسه، وواحد من ثلاثة أفراد من "الثالوث المقدس" هو القارئ، لأنك حين تقرأ والت وايتمان، فانك تكون والت وايتمان. غريب جداً أنه الشخص الوحيد على الأرض الذي فعل ذلك. انتجت أمريكا، طبعا، كتابا مهمين على مدار الزمن. خاصة في "نيوانجلاند". لقد منحت العالم رجالا لا يمكن أن يستنفدوا. وللمثال، فان كل الأدب المعاصر لم يكن ليكون كما هو، اذا لم يكن هناك بو، وايتمان، وربما ملفيل، وهنري جيمس. لكن في أمريكا الجنوبية، فان لدينا عديدا من أشياء مهمة لنا ولأسبانيا، لكن ليس لبقية العالم. أعتقد أن الأدب الأسباني بدأ بكونه جميلا جدا. ثم في موضع ما، مع كتاب مثل كيوفيدو وكونجورا، تشعر أن شيئا بدأ يتصلب، ولم تعد اللغة تتدفق كما كانت.

❖ **دانييل بورن: هل ينطبق هذا على القرن العشرين، فهناك لوركا، على سبيل المثال..**

– بورخيس: لكنني لست مغرما بلوركا. حسنا، يمكنك أن ترى أن هذا نقص من لدني، فأنا لا أحب الشعر البصري. كان لوركا شاعرا بصريا طوال الوقت، وهو يمضي الى استعارات خيالية. لكن بطبيعة الحال، أعرف أنه محترم جدا، وقد عرفته شخصيا. لقد عاش عاما في نيويورك. لم يتعلم كلمة من اللغة الانجليزية بعد سنة عاشها في نيويورك. انه أمر غريب. لقد قابلته مرة واحدة في بوينس آيريس. وهكذا أعتقد أنه كان محظوظا أن تم اغتياله، لأن ذلك أفضل ما يمكن أن يحدث لشاعر. موت جميل، أليس كذلك؟ موت مؤثر. وهكذا كتب أنطونيو مشادو تلك القصيدة الجميلة عنه.

❖ **ستيفن كيب: لقد استخدم "هنود هوبي" كمثال عدة مرات، بسبب من طبيعة لغتهم، كيف تفكر في تلك اللغة والمفردة..**

– بورخيس: أعرف قليلا جدا عن ذلك. لقد تم اخباري عن "هنود البامباس" بواسطة جدتي. لقد مكثت كل حياتها في "جنين"، التي كانت النهاية الغربية للحضارة. أخبرتني أن حساباتهم كانت تتم هكذا. رفعت يدا، وقالت: "سأعلمك حساب "هنود البامباس". "لم أفهم". "نعم"، قالت "ستفهم. انظر الى يديّ: ١، ٢، ٣، ٤، كثير". وهكذا تمضي بشكل لا نهائي في تقليب الأرقام تكرارا. لقد لاحظت، بينما رجال الأدب يذكرون "البامباس"، أن الناس لديهم فكرة قليلة

■ **من أكون أنا، حتى أجد طريقي الى جوار سير توماس براون أو امرسون. أنا لا أحد**

■ **أنا مجرد كلمة لشسترتون، لكافكا، ولسير توماس - الذي أحبه!**

عن المسافات. انهم لا يفكرون وفق شروط وحدات القياس من أميال أو فراسخ.

❖ دانييل بورن: أخبرني صديق من كنتاكي أنهم يتحدثون عن المسافات هناك بمدى بعد جبل واحد أو جبلين.

- بورخيس : أوه حقيقة، كم هذا غريب.

❖ ستيفن كيب: هل يبدو أن التحول من اللغة الأسبانية الى اللغة الانجليزية، الى الألمانية، أو الى اللغة الانجليزية القديمة، يمنحك طرقا مختلفة للنظر الى العالم؟

بورخيس : لا أعتقد أن اللغات مترادفات بشكل أساسي؟ في اللغة الأسبانية يكون من الصعب جدا أن تجعل الأشياء تتدفق، لأن الكلمات تكون أطول مما ينبغي. لكن في اللغة الإنجليزية، يكون لديك كلمات خفيفة. للمثال، اذا نظرت الى كلمتي slowly و quickly في اللغة الانجليزية، فان ما تسمعه هو الجزء الحامل للمعنى من الكلمة: slow-ly وquick-ly. أنت تسمع slow وquick. لكن في اللغة الأسبانية تقول lentamente وrapidamente ، وما تسمعه هو الـmente. ان ذلك شيء مجاني. هكذا يقال. ترجم صديق لي سونيتات شكسبير الى اللغة الأسبانية. قلت انه يحتاج الى سوناتتين أسبانيتين لكل سوناتة انجليزية، طالما أن الكلمات الانجليزية قصيرة أو محددة المعنى، بينما الكلمات الأسبانية أطول مما ينبغي. كما أن اللغة الانجليزية تجسد الكلمات أيضا. حسنا، في اللغة الانجليزية يمكنك أن تقول: كي يسرح بعيدا. في " أغنية عن شرق وغرب " لكيبلنج، يتهم ضابط انجليزي أفغاني أنه سارق حصان. وكان كلاهما على ظهر الحصان. يكتب كيبلنج " لقد امتطيا القمر المنخفض بعيدا عن السماء / نالت حوافرها الفجر بترديد دقاتها". الآن لا يمكنك أن " تمتطي القمر المنخفض بعيدا عن السماء" في اللغة الأسبانية، ولا تستطيع أن " تنال حوافر الحصان الفجر بترديد دقاتها ". لا يمكن حتى أن تتم جمل بسيطة مثل " سقط الى أسفل، واستجمع نفسه ناهضا "، لا يمكنك أن تفعل ذلك باللغة الأسبانية. لكن يمكنك أن تقول " نهض بأفضل ما يستطيع "، أو بعض جمل أخرى معادة صياغتها. لكن في اللغة الانجليزية يمكنك أن تفعل الكثير بالأفعال وتنظيم الأوضاع. يمكنك أن تكتب: احلم بحياتك بعيدا، اقض حياتك كي تنسى فعلا ارتكبته (live down). هذه أشياء مستحيلة في اللغة الأسبانية. لا يمكن أن تحدث. هكذا يكون عليك أن تركب كلمات. للمثال، هناك كلمة حداد.



يمكن أن تكون في الأسبانية UN herrero de palabras، وهي على الأصح ساكنة، أو بالأحرى غريبة. لكنها يمكن أن تحدث باللغة الألمانية، يمكنك أن تركب كلمات طوال الوقت، وهو ما لا يمكن في اللغة الانجليزية. ليس مسموحا لك بالحرية، التي لدي الأنجلوساكسون. للمثال، لديك كلمة sigefolc " أو بشر فيكتوريون ". أنت لا تفكر، الآن، باللغة الانجليزية القديمة، في تلك الكلمات ككائن مصطنع، وهو ما لا يمكن أن يحدث في اللغة الأسبانية. لكن هناك، بطبيعة الحال، ما أعتقد أنه جميل في اللغة الأسبانية: الأصوات شديدة الوضوح، لكن

■ لا أعتقد أنك يمكن أن تكتب دون أسلوب عاطفي!

■ ان كل الأدب المعاصر لم يكن ليكون كما هو، اذا لم يكن هناك بو، وايتمان، وربما ملفيل، وهنري جيمس!

تكون قد فقدت حروف اللغة الانجليزية اللينة الصريحة vowels.

❖ ستيفن كيب: ما هو الذي جذبك أصلا الى الشعر الأنجلوساكسوني؟

- بورخيس : حسنا، لقد فقدت بصري لأسباب قرائية، وحين عينت رئيسا للأمناء لمكتبة الأرجنتين القومية، قلت لنفسي أنني لن أنحني، وأسمح بالشفقة على الذات. سأحاول شيئا آخر. وهكذا تذكرت، أن لدي في المنزل كتاب "قراءة أحلى ما في الأدب الأنجلوساكسوني" و"يوميات الأنجلوساكسون". وقلت أنني سأحاول مع "الأنجلوساكسون". وهكذا بدأت، درست من خلال قراءة كتاب "أحلى ما في الأدب الأنجلوساكسوني ". ومن ثم سقطت في حبه عبر كلمتين. هاتان الكلمتان، ما زلت أستطيع استدعاءهما، كانتا اسم لندن Lunenburh ، وروما Romeburh. وأنا الآن أحاول مع اللغة الاسكندنافية القديمة، التي كانت أدبية أكثر من الأدب الانجليزي القديم.

❖ ستيفن كيب: كيف يمكنك أن تصف أساطير القرن العشرين للكتاب؟

❖ دانييل بورن: هذا سؤال كبير!

- بورخيس : لا أعتقد أن يتم ذلك بشكل واع. ليس عليك أن تكون معاصرا، لأنك معاصر فعلا. عادة يكون لدى الفرد مجموعة أساطير يدور حولها طوال الوقت. شخصياً، أعتقد أنني يمكنني أن أقيم أسطورة مع الاغريق، ومع اللغة الاسكندنافية القديمة. وللمثال، لا أظن أنني أقف محتاجا الى طائرات، سكك حديدية، أو سيارات.

❖ تشارلس سيلفر: أتساءل فيما لو كانت لك أي قراءة دينية أو ذات معنى روحي معين، قمت بها، وأثرت عليك؟

- بورخيس : نعم، قمت ببعض القراءة طبعا، باللغة الانجليزية، والألمانية، وعن الصوفية أيضا. وهكذا، أعتقد أنني قبل أن أموت، سأبذل جهدا لأكتب كتابا عن سويدنبورج المتصوف. كان بلاك أيضا متصوفاً. لكنني لا أحب أساطير بلاك. أعتقد أنها مصطنعة جدا.

❖ دانييل بورن: قلت "حين يقرأ فرد وايتمان، يصبح وايتمان"، وأنا أتساءل، حين ترجمت كافكا هل شعرت في أي وقت انك كنت كافكا بأي شكل؟

- بورخيس : حسنا، لقد شعرت أنني أدين كثيرا لكافكا، لدرجة أنني لا أحتاج حتى الى أن أوجد. لكن، حقيقة، أنا مجرد كلمة لشسترتون، لكافكا، ولسير توماس

الكاتب الأرجنتيني خورخي لويس بورخيس



الذي أحبه. وقد ترجمته الى أسبانية القرن السابع عشر، ونجح ذلك كثيرا جدا. اذا أخذنا فصلا من Buriall Urne ونقلناه الى أسبانية كيوفيدو، ومضى الأمر بشكل جيد لنفس الفترة، فانها نفس فكرة كتابة اللاتينية بلغة أخرى، كتابة اللاتينية باللغة الانجليزية، كتابة اللاتينية باللغة الأسبانية.

❖ دانييل بورن: كنت أول من ترجم كافكا الى اللغة الأسبانية، هل شعرت بأنك كنت تؤدي رسالة حين كنت تترجمه؟

– بورخيس : لا، كان ذلك حين ترجمت "أغنية نفسي" والت وايتمان. عندها، قلت لنفسي " ان ما أقوم به مهم جدا ". بطبيعة الحال، كنت أحفظ وايتمان عن ظهر قلب.

❖ دانييل بورن: هل شعرت مع أي من ترجماتك، انك بالقيام بها تساعد على فهم وتقريظ عملك الخاص؟ هل بدا أنها بررت ما قمت به بنفسك؟

–بورخيس : لا، لم أفكر أبدا في عملي الخاص..

❖ دانييل بورن: متى ترجمت..

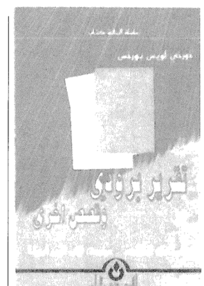
– بورخيس : لا، تعال وزرني في البيت في بوينس آيريس، سأريك مكتبتي، لن تجد فيها أي كتاب من كتبي. أنا متأكد تماما من ذلك، فأنا أختار كتبي. من أكون أنا، حتى أجد طريقي الى جوار سير توماس براون أو امرسون. أنا لا أحد.

❖ دانييل بورن: وهكذا، فان كلاً من بورخيس الكاتب وبورخيس المترجم منفصلان تماما؟

– بورخيس : نعم، هما كذلك. حين أترجم أحاول أن لا أتطفل. أحاول أن أقوم بترجمة حرة بشكل ما، وأن أكون شاعرا أيضا.

❖ دانييل بورن: لكنك قلت انك لا تحاول أن تضع أي معنى في أعمالك؟

– بورخيس : حسنا، كما ترى انني أحاول أن أفكر في نفسي ككائن، وكانسان أخلاقي، لكنني لا أحاول أن أعلم الأخلاق. ليس لدي رسالة. وأعرف قليلا عن الحياة المعاصرة. أنا لا أقرأ صحفا. ولا أحب السياسة والسياسيين. لا أنتمي الى أي جماعة مهما تكن. حياتي الخاصة، هي حياة خاصة. أحاول أن أتفادى التصوير الفوتوغرافي والدعاية. كان لأبي نفس الأفكار. وقد قال لي يوما: أريد أن أكون "ويل" الرجل الخفي. وكان فخورا تماما بذلك. هناك في ريودي جانيرو، لا يعرف أحد اسمي. شعرت فعلا بالخفاء هناك. لكن بطريقة ما وجدتني وسائل الاعلام.



ماذا يمكنني أن أفعل ازاءها؟ أنا لا أبحث عنها. لكنها وجدتني. بطبيعة الحال يعيش الانسان حتى يبلغ الثمانين، ثم يكتشف أنهم كانوا يتقصون عنه.

❖ دانييل بورن: حول وجود المعنى في عملك أو غيابه فيه، فاننا نجد في أعمال كافكا أن هناك ذنباً يجري عبر كل الطريق، أما في عملك فكل شيء وراء الذنب.

– بورخيس : نعم، هذا صحيح، لأنه كان لدى كافكا حس بالذنب. وأنا لا أظن أنه لدي، لأنني لا أعتقد في الارادة الحرة. فما فعلته قد تم فعله، حسنا، لي أو من خلالي. لكنني لم أفعله حقيقة. ولأنني لا أعتقد في الارادة الحرة، لذلك لا أشعر بالذنب.

❖ دانييل بورن: هل يمكن أن يكون هذا مرتبطا بما قلته من أن هناك تركيبا

■ الماضي، رغم كل شيء، هو ما يمكن أن أقول عنه بتجريد أنه ذاكرة، وحلم!

■ لكل ساحر أسلوبه الخاص، ويجب علي أن أحترمه طبعا!

محدودا من عناصر، وهكذا يكون مبدأ الفكر هو فقط مجرد اكتشاف للماضي؟

– بورخيس : نعم، أفترض ذلك. أفترض أن على كل جيل أن يعيد كتابة كتب الماضي، وأن يقوم بذلك بأسلوب مختلف بشكل ضئيل. حين أكتب قصيدة، تكون قد كُتبت فعلا عددا من المرات، لكن علي أن أعيد اكتشافها. ذلك هو واجبي الأخلاقي. أفترض أننا نحاول ذلك جميعا باختلافات ضئيلة جدا، لكن اللغة نفسها يمكن أن تتغير بصعوبة. حاول جويس، طبعا، أن يفعل ذلك. لكنه فشل، رغم أنه كتب بعض أسطر جميلة.

❖ دانييل بورن: هل تقول، اذن، أن كل تلك القصائد التي أعيدت كتابتها، ستستعاد ثانية على نفس حائط المتاهة؟

– بورخيس : نعم، هذا ممكن. نعم، تلك استعارة جيدة. بطبيعة الحال، يمكن أن تكون كذلك.

❖ دانييل بورن: هل يمكن أن تعطينا بعض دلائل قد تفكر بها عند استخدام لون محلي شرعي، أو عندما لا يكون الأمر كذلك؟

– بورخيس : أعتقد أنه اذا أمكنك أن تفعل ذلك باسلوب غير بارز، فسيكون ذلك من أجل الصالح. لكن اذا ركزت عليه، فسيكون الأمر كله مصطنعا. لكن يجب أن يستخدم، أعني أنه ليس ممنوعا. فقط ليس عليك أن تركز عليه. لقد أدرنا نوعا من لغة دارجة في بوينس آيريس. حسنا، قد يسيء الكتّاب استخدامها، أو يستخدمونها بشكل مبالغ فيه؟ رغم أن الناس أنفسهم يستخدمونها قليلا. قد يقولون شيئا دارجا كل عشرين دقيقة، أو ما يقارب ذلك، لكن لا أحد يتحدث بلغة دارجة طوال الوقت.

❖ دانييل بورن: هل هناك أي كتاب أمريكيين شماليين تشعر انهم أوصلوا هذا اللون المحلي اليك بشكل فعال كشخص خارج تلك الثقافة؟

– بورخيس : نعم، أعتقد أن مارك توين قد منحني الكثير. كما أتساءل اذا ما كان "رنج لاردنر" قد منحني شيئاً هو الآخر أيضا. أنت تفكر فيه ككائن أمريكي جدا جدا، أليس كذلك؟

❖ ومدينيا..

– بورخيس : مدينيا أكثر، نعم. واذن. هل هناك كتّاب آخرون؟ طبعا، قرأت بريت هارت. وأعتقد أن فولكنر كان كاتبا عظيما، رغم أنه، حسنا، قد يحكي قصة بأسلوب خاطئ، خالطا الجدول الزمني

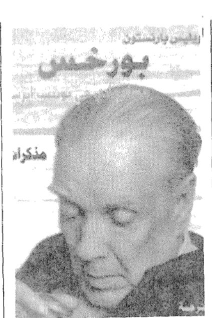
للأحداث.

❖ **دانييل بورن: لقد ترجمت رواية فولكنر "نخيل متوحش".**

– بورخيس : نعم، لكنني لم أغرم بها كثيرا. أعتقد أن " النور في آب" أفضل كثيرا. وذلك الكتاب الذي ازدراه " سانكتوري" هو كتاب مؤثر جدا أيضا. ذلك كان أول ما قرأت لفوكنر، ثم مضيت الى كتب أخرى له. كما قرأت شعره أيضا.

دانييل بورن: عندما كنت تترجم فوكنر واستخداماته للون المحلي، كيف تعاملت مع ذلك؟ هل ارتبطت باللغة الأسبانية مباشرة؟ أم هل حاولت أن تضعه في قالب اسباني محلي؟

– بورخيس : لا أعتقد أنه يجب على الفرد أن يترجم الى لغة دارجة، بل عليه أن يترجمها الى لغة أسبانية مباشرة، لأنك لن.. فقط ستحصل على نوع مختلف من لون محلي. للمثال، لدينا ترجمة لقصيدة، بعنوان El Gaucho لمارتين فييرو. لقد ترجمت الآن الى لغة " رعاة بقر" انجليزية. وهذا خطأ، ينبغي أن أقول، لأنك عندئذ ستفكر في "رعاة بقر"، وليس في " الجو شو ". لذا يمكن أن يترجم مارتين فييرو الى لغة انجليزية نقية، بقدر ما نستطيع، لأنه عبر " رعاة البقر " و" الجو شو " ربما يكون هو نفس النمط من الانسان، لكنك تفكر فيه باسلوب مختلف. للمثال، حين تفكر في "راعي بقر"، حسنا، عندئذ تفكر في بنادق. لكن حين تفكر في "الجو شو"، فأنت تفكر في خناجر ومبارزات. لقد تم الأمر كله بشكل مختلف تماما. لقد رأيت بعضا منه. رأيت رجلا عجوزا في الخامسة والسبعين أو قريبا من ذلك، يتحدى شابا في مبارزة، قائلا له "سأعود فورا دون تأخير". وعاد فعلا مع خنجرين خطيري الشكل، كان لأحدهما مقبض فضي، كما كان أحدهما أطول من الآخر. لم يكونا من نفس الحجم. وضعهما على المائدة، وقال " حسنا، الآن عليك أن تختار سلاحك ". هنا، كما ترى وهو يقول ذلك، كان يستخدم نوعا من فن النثر. كان قد عنى أن يقول " يمكنك أن تختار السلاح الأكبر، فأنا لا أبالي". وهكذا، اعتذر الشاب الأصغر، بطبيعة الحال. كان لدى العجوز عدة خناجر في بيته، لكنه اختار هذين الاثنين بالذات، لهدف معين. كان الخنجران يقولان "يعرف هذا العجوز كيف يستخدم الخناجر، طالما أنه يستطيع أن يختار أيا منها".



❖ **دانييل بورن: يذكرنا هذا بقصصك...**

– بورخيس : حسنا، لقد استخدمت ذلك في قصصي، فمن سرد تجربة شخص تأتي القصص بعد ذلك طبعا.

❖ **دانييل بورن: يوجد معنى هناك، لكن ليس عليك أن تذكر المعنى، بل عليك أن تحكي ما حدث فقط.**

– بورخيس : حسنا، كان المعنى أن ذلك الرجل قاطع طريق، وأنه أكثر حدة. لكن كان لديه شفرة للشرف. أقصد أنه لم يكن يفكر في مهاجمة شخص دون تحذير واضح. أعني أنه عرف الطريقة، التي يجب أن تتم بها هذه الأشياء. كان الأمر كله يجري ببطء شديد جدا. ربما يبدأ فرد بمديح فرد آخر ثم قد يقول، أنه من حيث أتى لا يعرف الفرد كيف يحارب. ربما

■ **جاءني الشعر كنوع من سحر، لم أفهمه، لكنني شعرت به!**

■ **تربيت على ديكنز، والكتاب المقدس، ومارك توين!**

ينبغي أن تعلم. ثم بعد ذلك، قد يقاطع الآخر بكلمات مديح، ثم يقول "دعنا نمشي الى الطريق"، "ينبغي أن تختار سلاحك"، وما الى ذلك. لكن لا بد أن يتم الأمر ببطء شديد، وبلطف شديد. أتساءل اذا ما كان ذلك النوع من فن النثر قد انتهى. أفترض أن ذلك قد حدث. حسنا، انهم يستخدمون الآن أسلحة نارية، مسدسات، واختفت كل تلك الشفرة. يمكنك أن تطلق النار على شخص من بعيد.

❖ **دانييل بورن: لكن الصراع بالسكاكين أكثر حميمية.**

– بورخيس : نعم، انه حميم. حسنا، لقد استخدمت تلك الكلمة. استخدمت تلك الكلمة، في نهاية قصيدة. كان هناك رجل قد قطع حلقه، وبعد ذلك أقول "نهاية السكين الحميم على حلقه".

❖ **دانييل بورن: قلت أن على الكتّاب الجدد أن يبدأوا بتقليد الأشكال القديمة والكتاب المستقرين.**

– بورخيس : أعتقد أنها مسألة أمانة، أليس كذلك؟. اذا أردت أن تجدد شيئا ما، فيجب أولا أن تظهر أنك تستطيع أن تقوم بما سبق أن تم. لا يمكن أن تبدأ بالتجديد. لا يمكن أن تبدأ بنثر حر مثلا. يجب أن تحاول أن تنظم سوناتا، أو أي سلسلة من مقاطع شعرية، ومن ثم تمضي الى الأشياء الجديدة.

❖ **دانييل بورن: متى يكون وقت الانفصال؟ هل يمكن أن تعطينا فكرة من واقع خبرتك الخاصة، حين تعرف أن هذا هو وقت التقدم الى منحى جديد؟**

– بورخيس : لا، لأنني ارتكبت الخطأ. بدأت بالنثر الحر. لم أعرف كيف أتناوله. كان ذلك صعبا جدا، ثم اكتشفت، رغم كل شيء، أن كتابة نثر حر تتطلب أن يكون لك نمطك الخاص، وأن تغيره طوال الوقت. حسنا، النثر، يأتي النثر بعد الشعر بطبيعة الحال. النثر أكثر صعوبة. أنا لا أدري. لقد كتبت بالسليقة. أنا لا أظن أنني شاعر واع جدا.

❖ **دانييل بورن: قلت أن على الشخص أن يبدأ بالأشكال التقليدية تقريبا. الا تظن أن هذا أمر خاص بالجمهور؟**

– بورخيس : لا، فأنا لم أفكر أبدا بالجمهور. حين كتبت كتابي الأول لم أرسله الى المكتبات، أو الى أي كتاب آخرين، بل أهديت فقط نسخا منه الى بعض الأصدقاء. بعضاً من ثلاثمائة نسخة، أهديتها الى الأصدقاء. لم تكن النسخ

الكاتب الأرجنتيني خورخي لويس بورخيس



للبيع. لكن بطبيعة الحال، في تلك الأيام لم يكن أحـــد يفكر في أن يكون الكاتب مشهورا، أو فاشلا، أو ناجحا. كانت تلك الأفكار غريبة علينا عام ١٩٢٠، ١٩٣٠. لم يكن أحد يفكر في أمور الفشل أو النجاح في بيع الكتب. فكرنا في الكتابة، كما يمكن أن أقول كسلوى، أو نوع من النصيب. وحين قرأت سيرة ذاتية "دون كوينسي"، اكتشفت أنه عرف دائما أن حياته يمكن أن تكون أدبية، و"ميلتون" أيضا، و"كولريدج" أيضا، كما أعتقد. لقد عرفوا ذلك طوال الوقت. عرفوا أن حياتهم يمكن أن تكرس للأدب، من أجل القراءة والكتابة، اللذين يمضيان معا بطبيعة الحال.

❖ دانييل بورن: قطعتك النثرية القصيرة " بورخيس وأنا"، وقصيدة "المراقب"، تظهران انبهارك بالازدواج. هل يمكن أن ندع بورخيس - اللاكاتب يتكلم لوهلة، ويعطينا بعض امتصاص من عمل - بورخيس الكاتب، سواء أحب ذلك أم لا؟

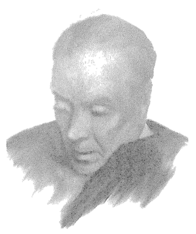
- بورخيس : لا أحب ذلك كثيرا جدا. أفضل نصوصا أصلية. أفضل تشسترتون وكافكا.

❖ دانييل بورن: وهكذا، فأنت لا تعتقد أن قرار اللاكاتب هو الذي جعل مكتبتك في الأرجنتين وليس فيها أي كتب لبورخيس؟

- بورخيس : نعم، طبعا.

❖ دانييل بورن: لقد جعل نفسه لبادا في ذلك الموقف.

- بورخيس : نعم، فعل، نعم. لن تجد كتابا واحدا له حولي، لأنني حذرته بأنني مريض ومتعب. حذرته بالطريقة التي أشعر بها. أقول، ها هو - بورخيس يعود ثانية. ماذا يمكنني أن أفعل؟ هل أبدي مقاومة معه؟ يشعر كل شخص بهذا



الشعور، كما أفترض.

❖ دانييل بورن: هناك تعليق بهرني دائما، قاله جان بول سارتر. قال "الانسان هو عراف في الطريق الى انسان". ما هو رأيك في ذلك؟ هل توافق؟

- بورخيس : الانسان عراف؟

❖ دانييل بورن: انه يولد أفكارا، انه يولد قوانين العالم، ويحاول أن يجعل رفيقه يؤمن بها. هل توافق على ذلك؟

- بورخيس : أفترض أن ذلك يمكن أن يكون شيئا تطبيقيا خاصة للشعراء والكتاب، أليس كذلك؟ واللاهوت، بطبيعة الحال. رغم كل شيء اذا فكرت في "الثالوث المقدس" لوجدته أكثر غرابة من آدجار آلان بو. "الأب، الابن، الروح القدس". وقد تم اختزالهم الى كائن مفرد وحيد. غريب جدا جدا. لكن لا أحد يؤمن بذلك، افتراضا. على الأقل أنا لا أومن بذلك.

❖ لا ينبغي الايمان بالأساطير، حتى تكون مؤثرة رغم ذلك.

- بورخيس : لا، حتى أنني لا زلت أتعجب. للمثال، يقبل خيالنا القنطور، لكن لا يقبل، دعنا نقل، بثور له وجه قط. لا. لن يكون ذلك حسنا، بل شديد الفظاظة جدا. لكنك تقبل الميناتور، والقنطور، لأنهما جميلان. حسنا، على الأقل نحن نفكر فيهما ككائنين جميلين. انهما، بطبيعة الحال، جزء من التراث. لكن دانتي، الذي لم ير أبدا آثارا، لم ير أبدا قطعا نقدية، كان قد عرف الأساطير الاغريقية من خلال الكتاب اللاتينيين. وفكر في الميناتور ككائن على شكل ثور بوجه بشري ملتح، قبيح جداً. في عدة طبعات لدانتي، تجد ذلك النوع من الميناتور، حين تفكر فيه كانسان له وجه ثور. لكن منذ قرأ دانتي نصف ثور، نصف انسان، ففكر فيه بذلك الأسلوب. وأمكن لخيالنا أن يقبل بصعوبة تلك الفكرة. لكن بينما أفكر في الأساطير العديدة، فان هناك واحدة منها شديدة الضرر، وتلك هي أسطورة البلدان. أعني لماذا يجب أن أفكر في نفسي ككائن أرجنتيني، وليس تشيلياً، وليس أوروغوائياً. أنا لا أعرف حقيقة. كل تلك الأساطير التي نفرضها على أنفسنا رغم أنها تصنع للكراهية، للحرب، والعدوانية. انها شديدة الضرر. حسنا، أعتقد على المدى الطويل، ستندثر حكومات وبلدان، وسنصبح فقط، حسنا، مواطنين عالميين.

* كاتب من مصر

هوامش:

❖ يعتبر خورخي لويس - بورخيس (١٨٩٩ -١٩٨٦) من أهم كتاب الأرجنتين، بل ربما من أهم كتاب أمريكا اللاتينية قاطبة، والتي منها انتشرت شهرته الى العالم أجمع.

❖ اجرت الحوار "آرتفول دودج" في ٢٥ ابريل ١٩٨٠.

❖ كما يعتبر بورخيس من أكثر الكتاب ترجمة الى اللغة العربية، ومن أعماله المترجمة:

- "المرايا والمتاهات" (١٩٨٧) ترجمة ابراهيم الخطيب. دار توبقال للنشر بالمغرب.
- "تقرير برودي وقصص أخرى" (١٩٨٨) ترجمة نهاد الحايك. دار الشؤون الثقافية ببغداد.
- "كتاب الرمل" (١٩٩٠) ترجمة سعيد الغانمي. دار منارات بعمان.
- "الألف" (١٩٩٨) ترجمة محمد أبو العطا. دار شرقيات بالقاهرة.
- "خورخي لويس بورخس: مختارات من شعره "ترجمة حسن حلمي. دار شرقيات بالقاهرة.
- "بورخيس: مختارات الفانتازيا والميتافيزيقا" (٢٠٠٠) ترجمة خليل كلفت. دار شرقيات بالقاهرة.
- "ذاكرة شكسبير" (٢٠٠١) ترجمة مها رفعت عطفة. دار الطليعة بدمشق.
- "بورخيس: سيرة ذاتية" (٢٠٠٢) ترجمة عبد السلام شتا. دار ميريت بالقاهرة.
- "التاريخ الكوني للعار" (٢٠٠٣) ترجمة فايز أبا. دار ميريت بالقاهرة.

لا شيء في الخارج

عزمي خميس *

هل هناك حقا سيرة ذاتية ؟

هل ما يكتبه الأدباء عن أنفسهم، وعن ذكريات طفولتهم أو شبابهم، والأحداث التي مرت عليهم، سواء في المقابلات الصحفية، أو الشهادات الإبداعية، أو السير الذاتية، هو الواقع، وهو ما حدث فعلا، وهي المشاعر ذاتها وردود الفعل إياها ووجهة النظر بعينها التي كانت هناك في مكان وزمان محددين!!!.

هل ما يقوله الأديب ويكتبه عن كلِ هذا، هو صورته الحقيقية المشابهة لصورة المصور القديم التي تسمى حتى اليوم "الصورة الشمسية" بالأبيض والأسود والتي كانت تلتقطها الكاميرا القديمة ذات الأرجل الخشبية وغطاء الرأس الأسود!!.

ما نعتقده، أن ذكريات الكاتب التي يخطها قلمه على الورق، تختلف في طريقة كتابتها عن طريقة التقاط الصور بواسطة الكاميرا.

فالكاميرا تلتقط ما هو ماثل أمامها بكل ما فيه من جمال وقبح، من صفاء أو تشويه، ولهذا لا غرابة أن يعجب المرء أحيانا بصورته التي التقطتها الكاميرا، بل ويستغرب أن هذا الوجه المطبوع على الورقة هو وجهه ذاته!

ومصدر الاستغراب أو الإستنكار هو المقارنة التي يعقدها الإنسان بين صورته التي رسمها لنفسه في ذهنه، وبين الصورة الواقعية التي التقطتها الكاميرا!

صورة المرء عن نفسه هي التي تتشكّل في داخله بفعل آلاف المؤثرات التي يتعرّض لها في حياته، وليست صورة الملامح الساكنة الجامدة، ولهذا فإن ما حدث في الماضي حين يجري تصويره على الورق، سيرة، أو استذكارا، يمر عبر العديد من فلاتر الترشيح الماثلة في الذهن، التي تعمل فيه حذفا وتصفية وإضافات ورتوشا، حتى إذا ما اطمأن الكاتب الى شكل الصورة التي يريدها لنفسه، رسمها بالكلمات كتابة، أو قولا في حوار أو مقابلة.

إذن، هي صورة معدّلة، ليس لها من ملامح صاحبها أو كاتبها ومجريات حياته إلا الإطار والخطوط الخارجية والسمات العامة وواقعية الحدث أو المكان أو التاريخ.

هي صورة يشكلها ذهن الكاتب وخياله ورغباته وتصوراته عن نفسه. أي أنها قد تكون صورة إنسان آخر أراد الكاتب أن يكونه وأعطاه اسمه.

وهذا الذي يتمّ داخل الذهن ليس بالضرورة أن يتمّ بصورة واعية كلّ الوعي. فالكاتب عند الكتابة يصبح ذاتا منفصلة عن صورته، فيشكّلها عن بعد كما يريدها، وكما يراها بعينه الداخلية وكما يستشعرها الآن بعد تراكم التجارب، وليس كما كانت هناك زمانا ومكانا ومشاعر وردود أفعال في أوانها.

حتى عندما يتكلم الكاتب عن نفسه الآن فإنِ الخطوط التي يبدأ برسمها تمرّ عبر الفلاتر الداخلية ذاتها وعبر التصورات والمحددات التي ارتضاها لصورته.

هل معنى هذا أن السير الذاتية كلها مجرد روايات أنتجتها خيالات كتّابها ولا علاقة لها بماضيهم أو واقعهم الراهن!؟

الأمر ليس بهذا الحسم، فالماضي وذكرياته، والحاضر وتطوراته التي يسردها الكاتب لا تخضع كلها للرتوش والإضافات والحذف، لأن فيها ما يوافق هواه ورؤيته لنفسه. فالأحداث والمواقف والأماكن والشخصيات قد تكون كلها صحيحة ولا غبار عليها، لكن زاوية النظر لها هي لعبة الكاتب الواعية أو غير الواعية، وهي جوهر الصورة التي يريد الكاتب إيصالها عن نفسه.

في النهاية، يبدو أن أقرب شبيه للسير الذاتية هو التاريخ: حدث واحد وروايات عديدة متناقضة. حدث واحد وزوايا نظر مختلفة، بغض النظر إن كان كاتب السيرة هو صاحبها، وكتّاب التاريخ هم صانعوه أو أبطاله أو ضحاياه أو المستفيدون منه.

السير الذاتية هي في الحقيقة روايات، أبطالها وأحداثها وأماكنها من صياغة إنسان واحد هو كاتبها.

والسؤال عن الواقع الحقيقي، هو سؤال ساذج. فالواقع ليس شيئا في الخارج، بل هو ما استقر في الذهن من صور الخارج التي يراها كل امرئ من زاويته الخاصة.

وكما يقول ماريو بارغاس يوسا: لكل إنسان رواية يشعر أنها جديرة بأن تروى.

---

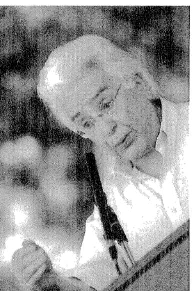
* كاتب أردني

تجاوز التراث الأصولي

محمد أركون وتشكل الإسلام وتاريخية أفكاره

مهند مبيضين*

يرى جيرار ليكرك(١) أن محمد أركون واحد من المستشرقين العرب الذين يعيشون في الغرب، والذين استخدموا أساليب تقنية ومعرفية ترتبط بالعلوم الإنسانية من اجل فك طلاسم مجتمعاتهم الخاصة"ويمضي ليكرك في تفحص خطاب أركون حين قدم للغرب واصفا إياه بقوله:" قدم أركون نفسه مثقفا مسلما من أصل بربري وأراد أن يكون إصلاحيا مبشرا بالإصلاح أي منخرطا في حركة التطور التاريخي.



تقدم طروحات ليكرك حول محمد أركون وعبدالله العروي وادوارد سعيد طبيعة الرؤيا التي رأى بها المفكرون الغربيون من اشتغل من الباحثين العرب في الدوائر الأكاديمية الغربية أو من تقدموا للدراسات الإسلامية والمعرفية عن العرب بأدوات غربية، غير أن هذا التأثر المباح، لا يمنع من الاعتراف بأن محمد أركون واحد من أعلام الدراسات الإسلامية القلائل في العالمين العربي والإسلامي الذين يملكون مشروعاً فكرياً حقيقياً أصيلاً، يتجاوز إطار الجامعة والدراسات الأكاديمية، ليصب في همّ التحديث والتنوير الذي طالما شغل روّاد النهضة العرب به منذ نهاية القرن التاسع عشر.

قرر أركون في مقدمة كتابه "تاريخية الفكر الإسلامي" أنه يقدم دراسة جديدة للفكر الإسلامي وتاريخه، فهو بحسب قوله:" وإن اتخذ من القرآن وتجربة المدينة نقطة انطلاق فإنه لا يريد أبدا الانصياع لهيمنة أسطورة العصر التدشيني أو الافتتاحي"(٢)، وهو لا يأبه بتراث متراكم عبر عصور التجربة الإسلامية قائلا:" إنه من الغريب أن نلاحظ أن الفكر الإسلامي قد بقي حتى اليوم يعيش في أفكار ابن حجر العسقلاني وأسلافه بخصوص موضوع الصحابة"(٣)، وهو في استعادته لتاريخانية الفكر الإسلامي متحرر من عبء علوم الأصول ولكن نقده لهذه العلوم لم ينبر من خلال تجاوز غير ممنهج، بل إنه حاول استعادة علم أصول الدين وعلم أصول الفقه، وعمل على تجاوزهما محاولا تحقيق غرضين مزدوجين، أولاً: تجاوز التاريخ الخطي المستقيم لكل فرع من العلوم، وثانياً: توضيح وتبيان تاريخية العقل الخاصة بتلك الحركة الثقافية التي أدت إلى نتيجة مفادها: اعتبار الشريعة والنظر إليها وكأنها التعبير الموثوق عن وصايا الله وأوامره(٤).

بهذا المعنى قاد أركون نفسه إلى مغامرة كبيرة كانت سببا في أخذ موقف متشدد من طروحاته أحيانا في أوساط العقل الديني المعاصر أو من يتحدثون باسمه، فالرجل ذهب إلى اعتبار أن علم الأصول قد ساهم على المستوى الثقافي في جعل القانون المبلور والمنجز في الواقع من قبل القضاة والفقهاء الإسلاميين الأوائل من خلال الظروف الاجتماعية والسياسية والثقافية الخاصة، في جعله- أي علم الأصول- يبدو متعاليا ومقدسا ولا بشريا(٥).

حاول أركون أن يقدم أدلة تتعلق بقوة حول مكانة الدين ووظائفه في المجتمعات الإسلامية، وعاين أدبيات الاستشراق حول هذا الأمر، واهتدى إلى أن ثمة فقراً نظرياً يبلغ درجة غير محتملة في الدراسات الإسلامية(٦). ويبدو أن اكتشاف ذلك الفقر هو الذي قاده لبث أسئلته المعرفية حول اللحظات الإسلامية النبوية والإمبراطورية، والتي رأى أن فهم حقائقها التاريخية يجب أن لا تكون من خلال تعبيرات الإسلام الكلاسيكي بل. وهو ما يفعله المؤرخون المعاصرون- بل انطلاقا من القوى الاجتماعية التي أنتجت الأفكار والتعابير والصيغ أو من خلال مجال استخدامها(٧).

بهذه الرؤية حاول أركون أن يتقدم لدراسة الفكر الإسلامي عبر منهجية تفكيكية فاستطاع حسب قول مترجم كتبه هاشم صالح:" إحداث زحزحات عديدة لا زحزحة واحدة داخل ساحة الفكر الإسلامي وبالتالي الفكر الغربي، لقد استطاع خلخلة أسس التقديمات التقليدية والتصورات الرازحة بعناد"(٨).

تظهر استطاعة أركون في زحزحة كتلة التراث من خلال خيط من المعالجات التي استهدفت الفكر الإسلامي، فقد وضع الرجل الإسلام المعاصر أمام تراثه وراجع موقع الإسلام في التاريخ(٩) وتقدم إلى دراسة الروابط بين الإسلام والسياسة،(١٠) إلى جانب دراسة مفهومة السيادة العليا في الإسلام والعجيب الخلاب في القرآن

الكريم(١١).

أنجز محمد أركون، على مدى السنوات الأربعين الماضية من البحث والتدريس في جامعة السوربون، عدداً كبيراً من البحوث والمؤلفات حول الفكر الإسلامي والظاهرة الدينية، جاءت في معظمها باللغة الفرنسية، وترجمها إلى العربية هاشم صالح.

سكن مشروع محمد أركون الفكري، منذ البداية، بهاجس الأنسنة في السياق العربي الإسلامي، وبهاجس القطيعة مع الخطابات الإيديولوجية الموجهة إلى الخيال الاجتماعي. يعمل بجهد دؤوب على فهم "الظاهرة الدينية" وفق منهج التاريخ المقارن للأديان، وعلى إنتاج تاريخنا الخاص بعمل الذات على الذات، وبتحقيق قراءة نقدية للتاريخ الذي ينتجه الآخرون لنا.

يمثل أركون الباحث الرصين في تعامله مع نتائج البحوث التي يصل لها، فلا يقدم تنازلات حيال أفكاره ولا يميل إلى المراجعة، فهو متمسك بمشروع تفكيك التراكمات التراثية وانسنتها في مقابل ما يثار عن الفكر العربي الإسلامي من أحادية وإلغائية للآخر، لذا نجده يرى أن بغداد مثلت في زمانها نموذجاً للفكر الحر المنفتح على العالمية، ولذا فهو معارض عنيد لأطروحة صراع الحضارات.

كرس أركون كصاحب لواحد من أهم المشروعات الفكرية، جهده نحو ظاهرة الأنسنة، مستهدفا فيه فتح أفق من نوع جديد في الفكر الإسلامي في ما اسماه بتطبيق للمنجز، واعتبره منهجا عقلانيا حديثا في دراسة الإسلام. وظل يسعى جاهدا إلى ترسيخ ذلك كونه يرى بأنه السبيل الوحيد لتحقيق الفهم العلمي للواقع التاريخي المتنوع للمجتمعات الإسلامية.

ينتمي أركون إلى جيل فرنسي عالي المستوى في ثقافته وإبداعاته ومناهجه وفلسفاته، فلقد استفاد حتما من تجارب ومنجزات ميشيل فوكو وبيير بورديو وفرانسوا فوريه وغيرهم من الذين أحدثوا ثورة ابستمولوجية ومنهاجية في الفكر الحديث، فأراد أن ينحو مثلهم في دراساته وكتاباته ولكن عن الفكر الإسلامي، وقد جعله منهجه ينفصل عن مناهج الاستشراق الكلاسيكي الذي بقي يعاني حصار الارتهان للسياسة، فهاجمها بشراسة متناهية وكل عناصرها ومن يدور في فلكها من المستشرقين الفرنسيين.

بالنظر إلى المناخ المعرفي لأركون وبداياته نجد أن ثقافة الرجل لم تكن منفصلة عن مناهج المستشرقين الفيلولوجية (فقه اللغة) المحترفة وعلى رأسها جهود بريجيس بلاشير الذي علمه منهجية تحقيق وتدقيق النصوص ومقارنتها ببعضها ودراستها تجريبيا على الطريقة التاريخية الوضعية.

منح الفرنسيون أركون طرائقيتهم في البحث، لكنه استطاع أن يخرج على الفكر والطريقة، فاستطاع أن يقدم رؤى جديدة في مقارنة الوقائعيات، وتأثيرها في مسار الفكر دون أن يهمل أهمية السوسيولوجيا إلى جانب اهتمامه بالألسنيات.

عانى أركون كما عانى ادوارد سعيد، سيادة لغة الآخر، حدث ذلك يوم كانت الجزائر تحت مظلة الاستعمار، ويومها قرر الرجل أن النضال السياسي لن يكون طريقه، فاهتدى للنضال الفكري، ولما بدأ التدريس في جامعة السوربون اتبع منهجا يختلف جذريا لمنهج المستشرقين، وشرع في محاولاته التحليلية المعتمدة على المقارنة الواسعة سعيا للخروج من الإطارات الضيقة، بيد أن ثمة فرقاً بين تعريف أركون بنفسه في الغرب وتعريف ادوارد سعيد، ففي حين قدم أركون نفسه بربريا، نجد أن سعيد قدم بوصفه شرق أوسطي في جامعة كولومبيا.

هدف محمد أركون إلى تشييد قلعة معرفية من الإسلاميات بمحاولة تطبيق المنهجيات العلمية وقد أخضع النص لمحك النقد التاريخي المقارن والتحليل الألسني التفكيكي، وللتأمل الفلسفي المتعلق بإنتاج المعنى وتوسعاته وتحولاته. وهو لم يغرق في الماضي، لكنه استخدم الماضي وأبدع في استخدامه، ممهدا لولادة رؤى جديدة عن عالم شرق المتوسط الذي دخل السوربون، ووجد أن كل التصورات عنه قد أنجزت بالنسبة للعقل الغربي، الذي أنجز مشروعه عن عالمنا في وقت كان العالم الإسلامي قد أدار ظهره للحداثة، ليستفيق من نومه التاريخي على الأمجاد الغابرة.

زاوج أركون بين مناهج المعرفة الغربية عن الإسلام، محاولا أن يحمل قضية التعريف بالثقافة الإسلامية من باب المدعى عليه إلى باب الرؤى المختلف عليها، فالمعرفة عنده لا تعني السلطة والسلطة ليست إلا العنف والقهر، مقتربا بذلك من فوكو.

كانت الأنسنة مفتاح العالمية لأركون فمنحته أن يرى تخلفنا عن الركب بعد اكتشافه أو إعادة اكتشافه لحجم الهوة التي تفصله عن الغرب. دعا أركون إلى التفكير في اللامفكر فيه والسائد لدراسة ما تم ويتم إغفاله أو تغييبه لأسباب سياسية بالأساس، ويلح هنا على استخدام الأنثروبولوجيا كعلم يعطي المفاتيح اللازمة والمناسبة لاكتشاف الثقافات الأخرى والمذاهب المختلفة.

تورط أركون بعد الحادي عشر من سبتمبر بالخوض في مقولة صدام الحضارات فأصدر كتابا برفقة "جوزيف مايلا"، رأى فيه بأن أحداث ١١ سبتمبر تكشف بطريقة دراماتيكية صارخة، عن ذلك الصراع الطويل الذي اندلع في حوض البحر المتوسط منذ ظهور الإسلام والعالم المسيحي الأوروبي الذي عد توسع الإسلام تم على حسابه في ضفاف المتوسط، وقد ابتدأت الخصومة وتعمقت أكثر بسبب الحروب الصليبية فالامتدادات العثمانية فالتوسعات الاستعمارية، وانتهاء بالصراع العربي – الإسرائيلي فالقصة طويلة لم تولد من عدم فثمة عداء مستحكم بين الطرفين منذ قرون عديدة!

يصعب اختزال منجز أركون المعرفي، في مساحات محدودة، غير أن الرجل استطاع أن يؤسس لفكرة جديدة في الأكاديميات الغربية عن الإسلام ومنظومته المعرفية، في وقت كان عدد من دارسي الشرق في فرنسا أمثال بردويل يؤسسون لجراحة مؤلمة استهدفت المكان والناس الذي كان ادوارد سعيد قد عاينه تذكرا في خارج المكان.

ما يملكه أركون اليوم كثير على صعيد الخبرة والمعرفة والقيمة والمنهج، وما أراد أن يؤثر به حدث، استطاع أن يطرح الأفكار والأسئلة دون مواربة، ودون أن يساوم على أفكاره، مؤكداً على التزامه لخط النضال الفكري من اجل فهم أكثر رحابة لحقل الإسلاميات.

استطاع أركون بأصالة وصلابة أفكاره، آن ينجو من النقد الذي تعرض له باحثون وعلماء مغربيون أمثال الجابري، فقد شهد المشهد الثقافي الكثير من السجالات بين الجابري وخصومه، ولكنه ما شهد نقداً لطروحات أركون في صلب اختصاصها، وهذا ما نجده في قراءة جورج طرابيشي لنقد نقد العقل العربي، ودفاعه عن وحدة العقل العربي،(١٢) في مقابل طروحات الجابري القائلة بالقطيعة المعرفية بين المشرق والمغرب وغير ذلك من آراء في بنية المعرفة الإسلامية، ويبدو هنا أن ارتياد أركون للبحث في الأصول المكونة للفكر الإسلامي وتركيزه على الفكر وبنائيته وتمظهره والنص المؤسس-القرآن- وتشكل اللغة والحقيقة التاريخية قد كونت مجتمعة حصنه المنيع الذي أحال بينه وبين ناقدين على غرار مشاهد النقد التي أثارتها آراء الجابري.

* اكاديمي من الأردن



الهوامش والإحالات

١- راجع: جيرار ليكلرك، العولمة الثقافية الحضارات على المحك"، ترجمة جورج كتوره، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت،.٤٠٢

٢- محمد أركون، تاريخية الفكر العربي الإسلامي، ترجمة هاشم صالح، الطبعة الثانية، ١٩٩٦، بيروت، ص١٦.

٣-المصدر السابق، ص ١٧.

٤- المصدر السابق، ص ٢١.

٥- المصدر السابق، ص٢٢.

٦- المصدر السابق، ص٢٠٦.

٧- المصدر السابق، ٢٢٤.

٨ -انظر رأي هاشم صالح في مقدمة كتاب أركون:الفكر الإسلامي قراءة علمية، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية،١٩٩٦، بيروت، ص١١.

٩- أركون، الفكر الإسلامي قراءة علمية، ص١٧-٤٨

١٠- المصر السابق، ص١٦-٨٣

١١- المصدر السابق، ص١٧٨.

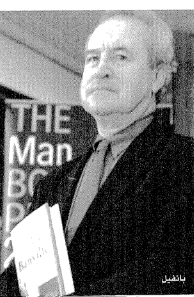
١٢- انظر: جورج طرابيشي، نقد نقد العربي، وحدة العقل العربي الإسلامي دار الساقي، بيروت، ٢٠٠٢، الطبعة الأولى، ص٥٠ .

اهتمام أساسي بإمكانيات اللغة وانشغال دائم بالأسلوب

جون بانفيل... اللغة لا تكفي لتفسير العالم

ترجمة: مروان حمدان *

الروائي الايرلندي جون بانفيل، الذي تم وصفه في "لندن ريفيو أوف بوكس" بأنه واحد من أكثر الكتّاب بالإنجليزية أهميةً في الوقت المعاصر، هو مؤلف العديد من الأعمال الأدبية، من ضمنها مجموعة من القصص القصيرة وثلاث مسرحيّات. ومثل القليل من الروائيين الآخرين النشطين في الفترة الحالية - ايه. إس. بايات وبيتر أكرويد، على سبيل المثال - يكتبُ بانفيل أدباً لا يستسلم لنوع متطرف من تجريبية ما بعد الحداثة، ولا يحاول - بدافع من الحنين - إعادة بناء الماضي الذي يستحيل إدراكه.



بانفيل

إن إدارة بانفيل للأحداث والمواضيع التاريخية تضعه بعيداً عن الكُتّاب المتورطين سياسياً بشكل أكبر، إذ يتم نقل تلك الأحداث والمواضيع، كما هي، بلغة تتلاعب بأصناف المعرفة الراسخة (الواقع / الخيال، الحقيقي / غير الحقيقي) وتحطّمها بشكل هادىء.

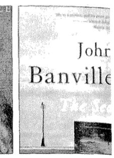
من الطبيعي أن نظرته إلى الأدب الوطني الايرلندي هي نظرة متناقضة؛ إنه يحسّ بجزء من تلك الثقافة، لكنه، كما قال في مقابلة أجريت معه عام ١٩٧٩، يُعرّفُ تلك الثقافة بطريقة "شخصية": "أحسّ بجزء من ثقافتي. لكنّها ثقافة شخصية تم تركيبها من قطَع كثيرة من الثقافة الأوروبية على مدى أربع آلاف سنة". إنه يشكك بفكرة الأدب الوطني ذاتها - "لا يوجد شيء اسمه الأدب الوطني الايرلندي، هناك فقط كُتّاب ايرلنديون منشغلون بممارسة الكتابة"، وبهذا فإن بانفيل يحوّل بؤرة التركيز إلى اللغة، في محاولة لنقض التراث الأدبي للقرن التاسع عشر والإشارة إلى الإمكانيات الجديدة للكتابة الايرلندية. روايته الثانية، "بيرتشوود" (١٩٧٣)، على سبيل المثال، هي محاكاة ساخرة خفيفة للنوع الأدبي المسمى "البيت الكبير"، في استعمال هذا النوع للشخصيات النمطية والأنماط السردية. بالنسبة لبانفيل، "الإنجليزية الهيبيرنية (أو الإنجليزية الايرلندية) متعددة الاستعمالات بشكل رائع لكنها في الوقت نفسه أداة أدبية غادرة في أغلب الأحيان"، كما يُلاحظُ في ما كتبه في الواشنطن بوست (١٩٩٩):

"أعتقدُ أنّه هذا التشابك بين اللغتين، بكلّ نتائجه السياسية، هو الذي يذهب بعيداً في تفسير الغنى الإستثنائي المستمر للكتابة الايرلندية (...). بالنسبة للروائي الايرلندي (...) اللغة ليست ورقة زجاجية وإنما هي عدسة. والعدسة، كما نعرف، لا تقوم بالتكبير فقط ولكنها تشوّه حتماً. إنه بالضبط هذا التشويه، الناتج عن الغموض اللغوي المقصود، الذي يسعى إليه الروائي الايرلندي ويبتهج فيه".

هذا الاهتمام الأساسي بإمكانيات اللغة يرافقه انشغال دائم بالأسلوب عند بانفيل، الذي يعي، مثل هنري جيمس، أنه في الأدب "نتحرك من خلال عالم مزعج لا نعرف فيه شيئاً إلا بواسطة الأسلوب، ولكن أيضاً كلّ شيء فيه محفوظ بواسطة ذلك الأسلوب".

ولد بانفيل في ويكسفورد، بإيرلندا، في الثامن من كانون الأول عام ١٩٤٥، لمارتن وأجنيس (دوران) بانفيل. وقد نشأ مع أخيه فنسينت وأخته فوني وتعلّم في مدرسة الأخوة المسيحية، وكليّة القديس بطرس في ويكسفورد. وتنفيذاً لرغبته في ألا يكون معتمداً على عائلته، قرّر عدم دخول الجامعة. فعمل أولاً كمشغّل كمبيوتر في شركة Aer Lingus، وهذا منحه فرصة السفر على نطاق واسع، بينما كان يعمل أيضاً على كتابه الأول، "لونغ لانكين" (١٩٧٠)، وهو عبارة عن مجموعة تضم تسع قصص ورواية قصيرة. في عام ١٩٦٩ تزوّج بانفيل من جانيت دنهام، وهي أمريكية التقى بها خلال رحلة له في الولايات المتّحدة. وقد استقرّ الزوجان أولاً في لندن، ثمّ انتقلا إلى القرية الساحلية هاوث، في كاونتي دبلن، حيث لا يزالان يعيشان هناك مع ابنيهما البالغين، كولم ودوغلاس. وقد صدرت رواية بانفيل الأولى "بذرة الليل" في عام ١٩٧١، تلتها روايته "بيرتشوود" في عام ١٩٧٣.

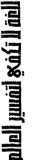
في منتصف سبعينيات القرن الماضي، وبينما كان بانفيل يعمل رئيس تحرير مساند في "آيريش برس"، ويكتب المراجعات











والمقالات للمجلات والصحف الأدبية، بدأ بكتابة رباعية روائية حول الخيال العلمي – "الدكتور كوبرنيكوس" (١٩٧٦)، "كبلر" (١٩٨١)، "رسالة نيوتن" (١٩٨٢) و"ميفيستو" (١٩٨٦) – وقد تم نشر الروايات الثلاث الأولى مرة أخرى من قبل دار نشر بيكادور تحت عنوان "ثلاثية الثورات" (٢٠٠٠). إنّ الموضوع الثابت في هذه السلسلة هو عدم كفاية اللغة لتوضيح ظواهر العالم، والأزمة الناشئة عن المعرفة كما تطوّرت من الحداثة المبكّرة إلى الوقت الحالي. وإلى جانب بضعة أعمال رائدة أخرى - "ترجمات براين فرايل" (١٩٨٠) و"صناعة التاريخ" (١٩٨٨) على سبيل المثال – تشغل هذه الرباعية عملياً بالنقاش الجدالي حول التاريخ وصناعة تاريخ سبعينيات وثمانينيات القرن العشرين. في تمثّل بانفيل للتاريخ، يعطى انتباه إلى ضرورة تفاوض شخصي مع نقاط الاتصال التاريخية الحاسمة – بتجاوز قيود الحدود الوطنية الجوهرية – التي يمكن تفسيرها تخييلياً وإعادة استذكارها. بالنسبة لبانفيل "الماضي غير موجود من ناحية الحقيقة (...) بل موجود فقط من ناحية الطريقة التي ننظر بها إليه، في الطريقة التي نظر بها المؤرخون إليه".

يعرض الكتابان الأول والثاني من السلسلة ابتكارات مهمة من الروايات التاريخية التقليدية، بما في ذلك ضميري المتكلم الأول والثالث، وشكل الرسائل، وإدخال وجهات نظر متغايرة. تقدم هذه الأدوات السردية منظورات مختلفة بشأن الأحداث التي تتم إعادة دراستها، إلى جانب فهم أعمق لأبحاث العلماء، التي تحمل معلومات، بإسهاب حديث، حول أهمية وإمكانيات المعرفة. إن بحث كوبرنيكوس وكبلر عن توحيد شبكة الأنظمة مصقول بالتعديلات والتنقيحات الجادّة، وهو يُظهر أن الماضي لا يمكن أن يتم الإمساك به دون السماح بإعادة اختراع هيكلية. إن منظور بانفيل للأدب بعيد جداً عن أن يكون منظوراً تاريخياً، ولذا فإن هذا المنظور يتطلب ضرورة تحرّي إمكانيات الكتابة بعد أزمة الخطاب التمثيلي، والأفكار التقليدية الإشكالية التي نبعت منه.

إنّ الوظيفة الرئيسية للقفزات البارعة في العملية الإبداعية تندمج بفعالية مع نقد لقيود اللغة في "رسالة نيوتن" و"ميفيستو". وبخلاف الروايتين الأوليين في الرباعية، لا تدور أحداث "رسالة نيوتن" في زمان نيوتن لكنها تحفر في الشؤون الأكاديمية لمؤرخ ايرلندي ينتمي للقرن العشرين – الراوي مجهول الإسم في الرواية – يعزل نفسه في كوخ ريفي من أجل أن ينهي كتابة سيرة العالم الشهير. أما إنجلترا نيوتن، إنجلترا القرن الثامن عشر، فترشح من خلال تأملات الراوي حول أزمة العالم الثقافية في عام ١٦٩٢، كما تلمّح إليها رسالة إلى جون لوك، بينما تبدأ شكوك الراوي حول إمكانية إكمال السيرة تشبه مأزق نيوتن الثقافي. إن هذا الكتاب الذي يبدأ باستحضار كليو، إلهة التاريخ عند الإغريق، يقدّم تحدياً حول تعزيز التجربة الشخصية بينما يتبنّى أساليباً موضوعية، ويرسم مقارنة غير ملحوظة بين الكاتب والعالم.

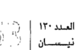
تؤشر "رسالة نيوتن" إلىّ نقطة مهمة في تطور بانفيل الأدبي، إذ تعمل كفترة فاصلة، كما يشير عنوانها الثانوي، في قدرتها على فتح عدد من البدائل لمأزق الراوي. وعن طريق إعادة معالجة الشروط التاريخية لأزمتها الخاصة، تقدّم الرواية جسراً بين تحقيقات الرباعية – تنتهي رواية ميفيستو بالإعتراف بأن ذلك النظام يجب اختراعه – وبين تطوّرات الثلاثية بشأن الأدب. إن "رسالة نيوتن"، التي تم تصويرها وعرضها عبر القناة الرابعة بنص كتبه بانفيل، هي موضوع اهتمام متجدّد بسبب انشغالها الطازج والفعّال بقضايا تتعلّق بدور البيئة الأكاديمية في المجتمع المعاصر – قضايا تم استكشافها في روايات أخرى أحدث، مثل رواية ايه. إس. بايات "حكاية كاتب السيرة" (٢٠٠٠).

بعد انقطاع لمدّة ثلاث سنوات – ترك خلالها "آيرش برس" في عام ١٩٨٣ ليصبح كاتباً متفرغاً – عاد بانفيل إلى الصحافة، أولاً كمحرّر مساعد (١٩٨٦) وبعد ذلك محرّراً أدبياً في "آيرش تايمز" (١٩٨٨)، إذ أنه أدرك ببساطة أنه لا يستطيع أن يعتاش من الكتابة وحدها. بقي في منصبه حتى عام ١٩٩٩ عندما خلف براين فالون كناقد رئيسي في صحيفة "آيرش تايمز". في الفترة نفسها بدأ العمل على ثلاثيته حول الفنون – "كتاب البرهان" (١٩٨٩)، "أشباح" (١٩٩٣) و"أثينا" (١٩٩٥). إن العبور من الخطاب العلمي إلى الخطاب الفنّي ليس عرضياً، لكنه يتبع نمطاً منطقياً، مثلما لاحظ جوزيف ماكمن بشكل واضح: "إن تجريب بانفيل في مجاز الفنّ ليس فقط تلميحاً أو إشارة عرضية، لكنه ميزة فارقة لأزمة الخيال عند الراوي". وبخلاف الرباعية، على أية حال، فإن رواياته حول الفنّ تحاول الذهاب إلى ما وراء الاعتراف بوجود أزمة لتستكشف إمكانية إتقان القصّ الإنساني باعتباره أفعالاً إبداعية ضرورية. إن خاتمة الكتاب الأول، "كتاب البرهان"، تصادق على بداية هذا الاستكشاف، تعويضاً عن "فشل الخيال" الذي أدى إلى إمكانية قتل جوزي بيل، عاملة التنظيف التي تمسك بفريدي مونتغومري وهو يقوم بسرقة لوحته المفضلة من المجموعة الخاصّة التي يمتلكها صديق للعائلة. وبينما يسترجع فريدي – وهو الصوت السارد في الثلاثية – في ذاكرته جريمة القتل، يبدأ بتصوّر مهمّة جديدة في نهاية مذكرات سجنه:

"هذه هي الخطيئة الأسوأ، الضرورية، كما أعتقد. الخطيئة التي لن يكون لها غفران: أي أنّني لم أتخيلها بشكل واضح بما فيه الكفاية، وأنّني لم أجعلها تكون هناك بما فيه الكفاية (...) نعم، فشل الخيال هو جريمتي الحقيقية، الجريمة التي جعلت الجرائم الأخرى ممكنة (...) ولذا مهمّتي الآن هي أن أعيدها إلى الحياة (...) كيف يمكنني أن أجعل ذلك يحدث، فعل الولادة هذا؟".



يتم تقديم جوزي في هيئتها الجديدة في الكتابين الثاني والثالث: فلورا في رواية "أشباح"، و"ايه" في رواية "أثينا". في الرواية الأخيرة، يتولى السرد مورو – وهو فريدي نفسه في هيئته الجديدة – الذي يقود القارىء خلال استكشافات متعرجة لحياته في أحجية من صور التخليد الذاتي لـ "ايه"، الفتاة التي يعشقها والتي تهجره فجأة: "يجب أن أذهب. متأسفة. راسلني". إن رواية أثينا، المسرودة بضمير المتكلم، عبارة عن رسالة غرامية طويلة إلى "ايه" – عشيقة مورو وابتكار خياله في الوقت نفسه – وهي رسالة تدمر بشكل هادىء الحدود بين الحقيقي واللاحقيقي وتُحبط بشكل ثابت، وتتحدّى المساعي نحو الوثوقية. إنّ التركيز فيها هو على إعادة سرد الحكاية (إعادة اختراعها) بشكل مرح، من خلال عدة نسخ تتجاور إلى جانب بعضها البعض.





في عام ١٩٩٤ نشر بانفيل مسرحيّتين أيضاً: "الدورق المكسور"، التي تستند إلى مسرحية بالاسم نفسه لهاينريك فون كلايست (١٨٠٧)، وتقع في فصلين. وقد تم عرضها في دبلن بمسرح "بيكوك". والمسرحية الثانية "تغيير كامل"، وتم بثها عبر تلفزيون "آر تي إي". مسرحيّته الثالثة "هبة الله" (٢٠٠٠) ، هي نسخة من مسرحية فون كلايست "أمفيتريون" (ملك طيبة في الميثولوجيا الإغريقية)، وقد تم عرضها في مهرجان دبلن المسرحي. تدور أحداث هذه المسرحيّة في "ويكسفورد كاونتي" أثناء التمرّد الايرلندي ضدّ الإحتلال الإستعماري عام ١٧٩٨، إثر معركة فاينغار هيل. ويؤكّد هذا التكييف الثاني لأعمال كلايست قدرة بانفيل على دمج المأساوي والهزلي في لغة مختصرة ومفيدة وغنية في الوقت نفسه، وتعالج النصّ التاريخي والسياسي الثانوي بشكل ملائم.

ومع رواية "المُحصّن"، التي نشرت في عام ١٩٩٧، يعود بانفيل إلى الكتابة الإعترافية لفريدي مونتغومري في "كتاب البرهان"، وهي كتابة جافة ومرحة في الوقت نفسه، ولو أنّها محمولة على نغمة أكثر إنسانية لا تجاور حدود العاطفية. تنشغل هذه الرواية بحياة فيكتور ماسكيل، ابن رجل دين من أولستر، بعد انكشاف أمر حياته المزدوجة كجاسوس سوفييتي، وتستند بشكل فضفاض على تدخّل أنتوني بلانت في دائرة جواسيس كامبردج في ثلاثينيات القرن العشرين. إنّ قضية الذنب لا تتم إثارتها، وخيانته يتم الكشف عنها بشكل تدريجي، بكلّ غموضها الأخلاقي، ويتم تصويرها بشكل استفزازي على أنها جزء من لعبة: "لقد كان اندفاعاً طائشاً بالضرورة: هروب من الملل، بحث عن اللهو". وبالرغم أن الرواية استُقبلت بالمديح، إلا أن الاهتمام النقدي بـ "المحصّن" لم يكشف حتى الآن القضايا المعقّدة التي تشتغل عليها الرواية والتي تستعصي على التصنيف ضمن أيّ نوع أدبي محدد.

وتبعت رواية "المحصّن" متعددة المستويات، رواية "كسوف" (٢٠٠٠) وهي سريالية تقريباً في تصويرها أليكس كليف، ممثل متوسط العمر يحاول إيجاد معنى في حياته بعد أن فقد سيطرته على نفسه في إحدى الليالي وانفجر بالضحك على المسرح. أما رواية بانفيل "كفن" (٢٠٠٢) - والتي أدرجت ضمن الكتب العشرين المرشحة للفوز بجائزة بوكر - فتواصل سرد قصّة ابنة الممثل، كاس، وهي شخصية رغم أنها كانت غائبة، إلا أنه كان لها حضور عام في رواية "كسوف". في "كفن"، كاس هي الفتاة التي تعرف الأسرار حول آكسل فاندر وماضيه المظلم - وهو ناقد أدبي له احترامه بشكل مبهم ويشبه بول دي مان. وتوافق كاس على مقابلته في تورين. تقدم الرواية استرجاعاً متأخّراً لنقاط الاتصال الحاسمة في سرد "كسوف"، عبر تمثيل للتداخل النصي الذي يعتبر أمراً أساسياً في أدب بانفيل: أي تطوير مادّة من أعمال سابقة لم تتم معالجتها بما فيه الكفاية، وهي عملية تحدث في السلاسل الروائية وفي الأعمال الأدبية المفردة. إن هاتين الروايتين: "كسوف" و"كفن"، اللتين لا تعيران اهتماماً كبيراً للتشخيص والتماسك السردي، محمولتان بالقوة المطلقة لنثرهما الفني والمحفّز، وهي خاصية حيرت النقّاد وكتّاب المراجعات على حدّ سواء.

إن أدب بانفيل الروائي يتبنى التداخل النصّي بشكل كبير: كإشارات وتلميحات إلى الكتّاب الآخرين (صموئيل بيكيت، والاس ستيفنز، رينر ماريا ريلكه، فلاديمير نابوكوف)، وكإحالات ضمن أعماله الخاصة، وهذا نوع من إعادة التشخيص في الروايات التالية يمكن اعتباره تحدياً خاصاً للإنغلاق السردي. ويبدو أن هذا التحدي ينعكس في عادة كتابة السلاسل الروائية، وهو شكل من الكتابة يوجد عادةً في الأدب المعاصر - بات باركر وايه. إس. بايات، على سبيل المثال - وهو، كما عبّر ستيفن كونور بشكل ملائم في محاضرة له عام ٢٠٠٠ في كليّة بيركبك، "يذكّرنا بعدم كمال أيّ خاتمة" ومع ذلك "يخلق لدى القارىء توقّع الشمولية". إنه هذا التوتّر بين الرغبة في القطع مع التقاليد السردية وبين الانبهار بنوع من الإحساس المتعاظم بالشمولية، الذي يميّز حياة بانفيل الأدبية وأعماله. وعلى الرغم من وجهات النظر والمنظورات المتضاربة بشأن أعمال بانفيل، إلا أن النقّاد مفتونون بهذا التفاعل بين أنماط التعبير المتناقضة، إذ أن شكوكيته ما بعد البنيوية في التمثيل اللغوي تترافق بشكل خاص مع إيمان ثابت بإمكانيات اللغة التخييلية.

وكما يقول جوزيف ماكمن، يعاني أدب بانفيل الروائي من تعدد الولاءات: إنه يتوق بشكل ثابت إلى أن يكون شيئاً آخر، شيئاً يستغني عن اللغة؛ لكن الجمال الحسّي لمصطلحه التأملي، على أية حال، يقترح بأنّ هذا النوع من الأدب يمكن أن يعيش مع توقه الخاص، ويحقق ميزة شاعرية خارج ذلك النقص. هكذا، ربما، يمكننا أن نقدّر أدب بانفيل المتفوق بشكل أفضل.

فاز بانفيل بعدّة جوائز منذ عام ١٩٧١، وبدأ يحظى باعتراف أوسع مع صدور "الدكتور كوبرنيكوس" (١٩٧٦)، وهو الكتاب الذي فاز بالجائزة الأدبية للمؤسسة الايرلندية الأمريكية، وجائزة جيمس تيت بلاك التذكارية. وقد ازدادت شهرته العامّة في عام ١٩٨٩ عندما أدرج "كتاب البرهان" ضمن القائمة المصغّرة للأعمال المرشحة للفوز بجائزة بوكر، وتم اختياره لجائزة كتاب "غينيس بيت افياشن".

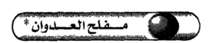
تُرجمت روايات بانفيل على نطاق واسع إلى عدّة لغات وفازت بالجوائز الدولية أيضاً في الخارج. في عام ٢٠٠٢ استقال بانفيل من "آوسدانا" (وهي جمعية أدبية رفيعة في ايرلندا تأسست عام ١٩٨١) بعد أن ظل عضواً فيها لثمانية عشر عاماً، وهو قرار أطلق موجة من وجهات النظر المتغايرة، وتبادلاً للرسائل مع أنتوني كرونين (شاعر ايرلندي معروف وأحد مؤسسي آوسدانا) عبر صحيفة آيرش تايمز. في عام ٢٠٠٣ صدر كتاب بانفيل "صور براغ: بورتريهات مدينة"، ضمن سلسلة بلومزبري "الكاتب والمدينة". زار بانفيل براغ أولاً في أوائل الثمانينيات، ثم عدة مرات بعد ذلك في عدّة مناسبات. ولكن كتابه هذا، كالمعتاد، صعب على التصنيف، فهو ليس دليلاً وليس أدب رحلات، وإنما هو بشكل أقوى "رسالة اعتذار من عاشق غير مخلص" تعبّر بشكل أفضل عن مشاعره بعد أن غادر براغ، وهي مدينة يقع المسافرون في حبّها حتماً.

كان بانفيل موضوع عدد من الدراسات الطويلة التي حاولت تقديم تحليل لأعماله على خلفية جدل الحداثة / ما بعد الحداثة، وعلى خلفية المقاييس الايرلندية / الأوروبية. وبخلاف ما قام به روديغر ايمهوف من إدخال أعمال بانفيل ضمن الإطار الأوروبي، وإزدواجية بانفيل الخاصة تجاه الأدب الوطني، رأى ديريك هاند أن هناك ضرورة لموضعة أعمال بانفيل ضمن السياق الايرلندي إلى جانب الإطار المعاصر الأوسع للأدب الأوروبي.

في العام الماضي (٢٠٠٥) فازت رواية بانفيل "البحر" بجائزة بوكر البريطانية رفيعة المستوى، وهو أول ايرلندي يفوز بالجائزة منذ أكثر من عقد من الزمان. وتدور رواية "البحر" حول الخسارة والهوية والتذكّر. وهي مكتوبة بنثر منحوت بشكل جميل، وتعلن - كما قالت لجنة تحكيم جائزة بوكر - بأن بانفيل "محترف يتربع على قمة لعبته" و"واحد من الأدباء الأسلوبيين العظماء في عصرنا".

❖مصادر الترجمة: موقع الموسوعة الأدبية، موقع جائزة بوكر البريطانية).

❖ كاتب ومترجم أردني
(marwan_hamdan70@yahoo.com)



البيو-تكنولوجيا .. سعادة الرقيق!!

بدأ فرانسيس فوكوياما كتابه "نهاية الإنسان" بالإشارة إلى كتابين نشرا في النصف الأول من القرن العشرين وهما كتاب "١٩٨٤" لـ"جورج أورويل"، وكتاب "عالم جديد شجاع" ل"الدوس هكسلي"..الأول هو رواية تدور حول ما نسميه الآن بتكنولوجيا المعلومات التي كانت السبب الرئيسي لنجاح الإمبراطورية الاستبدادية التي أقيمت في "أوشيانا" باستخدام جهاز يسمى "تيليسكرين" يمكنه أن يرسل أو يستقبل صورا من منزل كل أسرة إلى "الأخ الأكبر"، سامحة من خلال هذا الجهاز بتمركز الحياة الاجتماعية تحت حكم وزارة الحقيقة.

أما الكتاب الثاني فيعالج الثورة التكنولوجية الثانية الكبرى بحيث أن هذه الرواية تعطي انطباعا مروعا حول تفريخ البشر خارج الرحم، بعيدا عن الجسم الحي، ويتحدث عن عقار"الصوما" الذي يمنح الناس سعادة فورية، ويصف المجسات التي يحاكى بها الشعور باستخدام الكترود يغرس في الجسم، ثم يتم تحوير السلوك عن طريق تكرير ضعيف، فإن لم ينجح استخدمت هرمونات صناعية مختلفة.

ويرى "فوكوياما" أن نبوءة الكتاب الأول لم تتحقق، هذا بافتراض أن جهاز الكمبيوتر الشخصي المرتبط بالإنترنت هو الموازي العملي لـ"تيليسكرين"، لكنه حقق عكس نبوءة "أورويل" بأنه أبطل المركزية السياسية، وسهل الوصول إلى المعلومة بالنسبة للناس بحيث أن الصورة تشكلت بوجه آخر، صار فيها الانترنت والكمبيوتر يُستخدم لمراقبة "الأخ الأكبر" من قبل الناس، مما أجبر الحكومات في كل مكان على نشر بيانات أكبر حول سياساتها إضافة إلى حرصها وحذرها في تبني وممارسة تلك السياسات.

وهو إذ يصل إلى نتيجة أن نبوءة جورج أورويل لم تتحقق بل صار العالم الى اتجاه معاكس لها، يتحدث طيلة الكتاب عن تحقق الكثير من بصيرة الرواية الثانية؛"عالم جديد شجاع"، لأنه قد أُنجز كثير من تصورات "هكسلي" من تكنولوجيات كالإخصاب خارج الرحم، والأمهات البديلات، والعقاقير التي تؤثر على العقل، والهندسة الوراثية، وكلها تنذر بتغيرات أكثر خطورة.

و"فوكوياما"، أستاذ الاقتصاد السياسي، وعضو مجلس الرئيس الأمريكي للأخلاقيات البيولوجية، وهو أشهر فلاسفة الاجتماع في أمريكا، ينحاز إلى الرواية الثانية، لأنه وفي ظل الكم الهائل من التكنولوجيا، والثورة البيولوجية الفعلية، يصار على مستوى العالم ليس فقط إلى تنميط معيشة الإنسان، بل هي في طريقها إلى إعادة تركيب الإنسان ليكون في النهاية كائنا مختلفا عن إنسان كل العصور الماضية، وهو يشير حرفيا في كتابه إلى "أن أخطر ما تهددنا به البيو-تكنولوجيا المعاصرة هو احتمال أن تغير الطبيعة البشرية، ومن ثم تدفع بنا إلى مرحلة ما بعد البشرية من التاريخ".

وإذا كانت هذه الثورة والسير فيها تسوّق، من البعض، على أنها نوع من الحرية، فهي في جوهرها تسعى إلى سحب البشر ليكونوا عبيدا لهذا التقدم المحتوم، والذي لا يخدم غايات الإنسان، إلا في حدود ضيقة جدا، بينما سيتم إزاحة الإنسان عن كينونته، ويكون هذا بفقدهم لجلال كينونتهم، وهم إذا قدر لهم أن يشعروا بنوع من السعادة ستكون بلا مرجعية إنسانية لأنهم سيكونون مختلفين، وستكون غبطتهم تلك لا تتعدى سعادة الرقيق.

هذه إحدى سيناريوهات الإنسان تحت وطأة هذه الثورة، ولعلها قاتمة بعض الشيء لكنها تنتصر لكينونة الإنسان وفطريته، وحقه في الحرية، ولكن في إطار إنسانيته وليس خارج سياقاتها.

---

mefleh_aladwan@yahoo.com

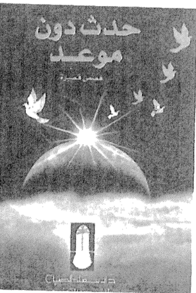
* كاتب اردني

الحلم المهزوم في الواقع المأزوم

مجموعة «الوطن لا يطير» لفاطمة الزياني

علي بن عبد الله *

الكتابة عند المبدعة الشابة (أو المبدعة التي ولدت كبيرة) سيكون في الفضاء المحايد وثقب معطف الوحدة لتنتشي بجملة غير ملتوية ورسم لحركة خيبتنا العسيرة وتعطيل للقلب المحتضر بل لممارسة عنف تناسل من صمت متراكم أكداسا يمور في قلوبنا. تلك هي الكتابة عندها كيف وصلت وتصل إلينا أو على الأقل إليّ.



هذه المجموعة (الصادرة بصفاقس (تونس)) طالعتنا بنقل أمين للخوف، فهي تحدث الرجة والهزة في المتلقى فتخلخل كل كيانه وأحاسيسه، فهي قصص الخوف على الحلم وكتابة الهزيمة وعلك الهزيمة. والتعبير عن الصدمة لحظة الصدمة وأشياء أخرى. فهي رصد للواقع المتدهور المأزوم والحلم المنشود الموؤود مهزوما.

في النص: في حضرة النص: عموما الوطن لا يطير، عنوان لافت للانتباه يشد بمجازه وانزياحه (L`écart) وكذلك بقية عناوين المجموعة. إذ أن هذه الأقاصيص، أو النصوص، أو النص الجامع، قد تعددت فيه الاختصاصات والمشارب، فالكاتبة مارست الصحافة، ولذلك عرفت كيف تشد المتلقى إليها، كما أن هناك من الأقاصيص ما هو صالح لأدب الرحلة (عفوا يا سيد رودي) واليوميات (ذاكرة النسيان) هو نص تضافرت فيه أجناس من الكتابة حتى استوى وقام نصا يرعب القراء ويشدهم إليه. فهي أقاصيص ذات بنية شديدة التعقيد، متراكبة التشكيل، تتلاحم فيما بينها وتتظافر لتشكل في نهاية المطاف شكلا أدبيا جميلا ينتمي إلى "هذا الجنس الخطي والأدب السري فاللغة هي مادته الأولى كمادة أي جنس أدبي آخر في حقيقة الأمر والواقع والخيال هو هذا الماء الكريم الذي يسقي هذه اللغة فتنمو وتربو وتمرع وتخصب والتقنيات لا تعدو كونها أدوات لعجن هذه اللغة المشبعة بالخيال ثم تشكيلهما على نحو معين"(١) ولكن اللغة والخيال لا يكفيان.

لماذا الوطن؟

الوطن: - معرّفاً بأل - هو كل الوطن، وكل وطن شخصيّة وكل الوطن العربي والإسلامي. ما دامت لغة النص المكتوب عربية وهذا أضعف الإيمان، أما أقواها ـ ولا دعوة للتفاصيل والتمييز. أن الذات أحرص ما تكون على النظرة الشاملة التي تمكنها وحدها من البصر بحقائق الأمور... فهي تنشد الشمول وسعة الآفاق. فهي تأبى السدود وتأبى الضيق مثلما تأبى الحصر والاختناق(٢) مثال "حزنت أيضا لكن حبي كان أعمق لأبناء هذه الأمة التي تداول عليها أكثر من سمسار" لا أحد يسأل ما الدّاعي إلى كتابة هذا؟ في هذا الوقت وبهذا الطرح، ما الذي يجعل فاطمة الزياني تمارس لعبة كهذه أهو حبّ الحياة، أم حق الحياة أم "الفرح والحبّ والإحباط والوجع والحزن والصدمة والغد المترجرج والنصر المؤجل". ها هنا تقف مطلة على مدار الرعب، واقفة على الشفا الخطير" جرح مفتوح عدالة شائخة، ضمير إنساني كسول وأعمى لا يفعل غير تعداد حصيلة الخراب والدمار ويتأفف من وفرة دماء الموتى، ضجرت ذاكرة التاريخ، ضجر الشهود ضجرت الأسلحة والقوانين والمذاهب والسماوات وضجرت أرواح الموتى لكن. وحدها شهوة القاتل القتل الذي تقتله إلى مزيد من الدّم... لم يضجر الدم يشحذ شهية الدّم" (عازف الموتى، أطفال الورد. ومع ذلك... فالوطن لا يطير").

❖❖❖

الحلم هذا الملاك السحري الذي يتخفف فيه صاحبه من وعثاء الهموم حسب البعض ليس إلا هما جديدا ينضاف إلى هموم الشخصية في مجموعة الوطن لا يطير بل هي أقاصيص الحلم. فليس في الحلم إلا الشقاء والخوف من المرض والموت هو

العجز والخسران. فهو طوق من حديد، يطوق الشخصيات ويأسرها. شخصيات المجموعة "الوطن لا يطير، كل شيء تافه...

ويمنعها من فك حلقة الحزن فتوضح له طائفة ترهقها ذلة صاغرة شاخصة، وكذلك البعض من شخصيات المجموعة يختار بوعي الحلم الحزين التعس مثلا شخصية عبد الجواد.

- فالحلم يقسم إلى: حلم ليل اقتبس من الليل سواده فلم يبد منه للشخص غير جانبه الحالك القاتم فهذا الحلم كابوس يشد الشخصية إلى تردي الوضع وبؤس الواقع وظلمه. فكأنه عبد لهذا الواقع الشرس عميل له تآمر معه على الأبطال والمكان فزاد في حزنه حزنا وعذابا (عبد الجواد مع ذلك الوطن لا يطير...) وهو يستفيق من حلم مزعج مرددا" كنت واثقا أن الوطن لا يطير"، ص.١٤١.

أما حلم اليقظة فهو جوهر حلم الكاتب وحلمنا الكبير، حلمنا نحن بأن نتخلص من وحلتنا الحضارية وألا نرى كوابيس مزعجة.

الناظر في بعض المجموعة يجدها تنادي بالصدق حتى في الوجع ترى الكذب "كارثة تغرق الإنسان وتضيع جوهره وتنزله إلى مراتب دنيا لا يستطيع معها حتى معرفة ذاته الحقيقية..." إذن هي أقاصيص الحلم وننظر في حلم اليقظة إذ يتجلى كأوضح ما يكون "...إن حياة الإنسان حلم صغير يكبر معه وإذا بلغ مرحلة معينة ولم يتحقق تتحول حياته إلى ورقة يانصيب يحالفه الحظ حينا ويخذله أحيانا... لقد خسرت أمورا هامة ولم يعد بحياتي ما يستحق أن أحافظ عليه..."، ص. ٨٩ ذاكرة النسيان.

إذن الحلم ذاتي يتعلق بالأنا الكاتبة وما كابدته في سبيل تحقيق أحلامها وإن تبدو شرعية وبسيطة ومشروعة لكنها فقدتها فجاهدت وكابدت حتى كان النص كاملا.

فالأنا الكاتبة تتوزع في أفكار الشخصيات وملامحها وأهدافها وتطالهم إلى أبعد من ذلك، فهذه الشخصيات تخذلها ولا تكمّلها ولا تؤدي أفكارها. والحلم ركيزة أساسية في حياة الشخصيات، به يكون الحالم في عالم جديد هو عالم التخفف والإمكان والنشوة والهناء، فلا مشاكل أو عراقيل ولا عوائق أو حواجز أو صدمات. وبقدر ما اقترن حلم النوم بالعجز والكوابيس والأشباح والبؤس اقترن حلم اليقظة الذي يغنينا بتحقيق المرغوب وإطلاق المكبوت وكانت في ذلك سعادة الشخصيات وراحتها هاربة بذلك من جحيم الحياة اليومية المانعة

الناظر في بعض المجموعة يجدها تنادي بالصدق حتى في الوجع ترى الكذب "كارثة تغرق الإنسان وتضيع جوهره وتنزله إلى مراتب دنيا لا يستطيع معها حتى معرفة ذاته الحقيقية..."

القاهرة من جهة، وراغبة في الحلم وحبا لذاته لأنه النشوة والحذر والرضى ولكنهم إذا ما اصطدموا بالواقع اشتدت مرارتهم فاحتقروا ذواتهم (شخصية عبد الجواد في "للوطن يا محسنين" و"مع ذلك... فالوطن لا يطير" / "الوطن يطير") (حتى في غير أقاصيص المجموعة: أقصوصة "أوراق قديمة"، أو في الأقاصيص اللاحقة: "عبد الجواد يدفن جثة "عزة" كل شيء تافه...").

بالحلم انشدت شخصيات الزياني إلى المستقبل الأفضل ورفضت القناعة بالحاضر والاكتفاء بالماضي فالمستقبل رمز الحلم والرنو والتوق إلى الأحسن والأجمل "ومن لم يحلم لم تعرف نفسه الجمال والانفتاح" ولكن يتحول الحلم من بحث عن المتعة والنشوة والنصر، إلى إثبات للنكوص واستحضار للخيبة تشفيا في النفس وحقدا عليها وهذا ما يصل بعض أحلام شخصيات الزياني بهزائمها. "قررت أن أنسى كل شيء، معمورة وسلطانة وذاكرة الكلاب حتى أعيش دون رعب وكوابيس" (ذاكرة النسيان).

الهزيمة هي إحباط للتدابير وخلاء من الأمل والعزم والإصرار وهي إخفاق وفشل ذريع تنهار بهما النفس ويصيبها الوهن فتفقد ثقتها في ذاتها وفي الوجود دون المستقبل عامة "أما عن الهزائم في حياتي فهي عديدة بحيث لا أستطيع أن أحصيها..." ذاكرة النسيان، ص.٨٧.

المكان، الهزيمة، الفاجعة، الصدمة...

تنفتح المجموعة على لوحة تصويرية هي مخلفات الكوارث البشرية، مسبوقة بإهداء إلى عراق الصمود (وهو اختيار واختيار المرء جزء من عقله) وهو مكان مفتوح صنعه الزياني متميّزا يجمع الخصائص المحددة الحقيقية التي تجعله كاشفا للواقع العربي فاضحا له ينفتح وينطلق نحو الماضي بكل ما فيه من جراح واستعمار "فهمت إشارته التي لا تتجاوز حلمه ببدء حياته في بلاد الكلاب والثلج والكنائس الخاوية والمنعطفات الحادة والواجهات اللامعة" هذا المكان الذي استعمرنا أهله ما يقارب القرن من الزمان..." ص١٢، ١٣) والمكان المقصود هنا الاستعمار الفرنسي وهي أيضا تمثل أوروبا والغرب عموما... "أم نسي جروح العراق التي مازالت تنزف".

كانت المدينة مكانا واقعيا مشتركا يوجد في كل دولة إذ له نفس السمات "خرجت تجولت في شوارعها التاريخية التي تذكرني بمدينتي العتيقة، الأبواب المقوسة، المساجد وأصوات الباعة... لكنها لا تغري بأي شعور آخر... تذكرت أيام التمرد على مدينتي البعيدة، المدينة التي قلت عنها مدينة الحفر والأورام مدينة النفاق المنظم مدينة استهلكتني".

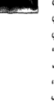
هذا المكان الثاني كان الخروج منه حلما لكن الحلول في الثاني هزيمة إذ كانت النتيجة زوجا غريبا قاسياً يصفعها المكان متراوحاً بين الوضوح والغموض، بين التعيين والإطلاق، كما نجد أن الأماكن المتحدث عنها أغلبها غربيا، مثال نيس، ص ١٣، فرانكفورت، بلاد الثلج، الشانزليزي، ص.٧٣.

هذه الأمكنة تتبخر فيها أحلام الشخصية، وتتكسر فيها وتنهزم هذه الأماكن المنفتحة غربا وشرقا القائمة على التضاد والتقابل بين حضارتين.

أما الأماكن الاجتماعية فهي تشكل مكانا قصصيا عاما يمكن أن يوجد في أي خارطة بلد عربي مثل القرية وهي ضد المدينة، ولكن تلتقي معها في الإحباط والهزيمة، كما الغرفة ص٦١، والبيت والفندق وهي أماكن مغلقة. ولقد كان كل مكان يسبب الأذى للشخصية، ففيه تلاقي أشد العذاب والاستجواب (ص. ٦١ ، ٦٥).

لقد كان السجن من الأمكنة التي قهرت فيها إرادة الشخصية فانتهكت حقوقها (الغرفة، ص. ٦١ ، ٦٥) في (حقل الألسنة) وعذبت وأجبرت على الاعتراف كما كان كاشفا عن حياة الشخصية" حياتي كانت تافهة... أحلامي كانت مزورة والأحلام حين تكون مزورة لا تزهر أبدا" على أنه قبر للأحلام "ما يحزنني أني سأعدم قبل أن أحقق حلمي نعم عندي حلم كنت أتمنى تحقيقه".

وقد لا يكون للمكان أية صلة أو حتى



شبه بأي مكان حقيقي موضوعي، فلم لا تكون "المعمورة" من صنف المكان المتصور المتخيل؟ ولم لا تكون رمزا لكل الوطن العربي أو لكل بقعة من بقاع العالم يضطهد فيها الإنسان.

لا يمكن أن نغض الطرف عن أماكن تختص بمناقشة قضايا الإنسان العربي عامة وتصوير هزائمه وخيباته، فالمكان يكبر ويتضخم ويتسع وكذلك الهزيمة المنعكسة عليه تكبر وتتضخم وتتسع فتشمل العالم جميعا.

المكان الذي تعيش فيه الشخصية شرق بلغه البؤس والتشرد حتى الهروب من الوطن والذل "حقل الألسنة"، وهو عالم مرعب تتابع فيه الفجائع والنكسات التي لا خلاص للإنسان منها، هو عالم الكبت والحرمان والفقر، والقرارات التعسفية الظالمة (صمت الكلاب، للوطن يا محسنين...) وعالم المغالطات والخداع والمكر حتى أن التمسك بالشرف والصدق مستحيل. فعبد الجواد أو أي شخصية تمثل المواطن الشريف المحب للوطن، يعادي الشر في وطن لا تحكمه إلا مجموعة خائنة معادية للناس "انكمش عبد الجواد فلم يخرب الوطن إلا الآباء بجميع أصنافهم خاصة آباء الثورة غير الشرعيين... لكن..." تحب الكسل والبذخ واللذة والمناصب الكبيرة"، (عبد الجواد يدفن جثة / خارج المجموعة) لذلك ظل عبد الجواد شقيا معذبا كما كان الراوي أكثر شقاء وأشد تعاسة. فإذا كان الراوي مرافقاً في سفره بآخرين فهو مرافق لعبد الجواد. فقد سافرا خارج الوطن بشرقيتهما وهزائمهما وخيباتهما إلى مكان آخر.

يفكر الواحد منهما في الوطن ويبكيه على نأيه (بعده) فهو خال من كل ما يذكر به بل إن فيه الأمل بتغيير الشرق وإصلاحه ومع ذلك لا ينسى الوطن ولا يكف عن نفيه رغم الوقوف على الخيانة حتى في المكان الذي يلوح منه الأمل للإصلاح "لا بد أن أعيش ثم إن مجال الكفاح ومواصلة الرسالة مفتوح و... لكن هذا الحلم وهذه النتيجة هزيمة... لقد فرطنا في الوطن... ومرغنا شرفنا في التراب وخسرنا المستقبل صارت ذاكرتنا مختومة بالشمع الأحمر وأصبنا بالسكتة القومية" ويلي النتيجة إحباط "شعرت أني أفقد الوطن للمرة الثانية ازدادت حالي سوءا...".

لقد كان المكان عند فاطمة الزياني على شموليته، متصلا شديد الالتصاق بالإنسان في وعيه وإحساسه، ولم يكن قط معطى جاهزا سابقا للأقاصيص وشخصياتها فما اتسمت به الأمكنة مرآة عاكسة لضنى الشخصية ومعاناتها من قلق وحسرة وخيبة حتى أصبح المكان فضاء نفسيا تعيشه الشخصية وما تجده في نفسها خرج عنها ليتجسم في بقعة من بقاع الأرض. فالمكان "مرآة كشفت أفكار أبطال القصص والراوي أولا وهواجسهم واستحضرت مرآة كشفت مشاعر أبطال (القصص) وأفكارها وهواجسها واستحضرت ما حدث لها"(١) فكان مجسدا للإحباط واليأس مجزأ مستلبا، وكانت الخيبة والبشاعة والمحاصرة سماته الرئيسية فما حوى غير الجمود والحزن والخسران.

زمن الفاجعة:

فتحت الكاتبة عينيها فتراءت لها وجوه أحبتها لأنها تحمل جروح أوطانها ص١١٩، فالفاجعة حاصلة لا محالة لكنها أدركت أكثر من ذلك "بيت الشرق سقطت البارحة في يد اليهود وبغداد يقصفها الأمريكان يوميا وبيروت تغلي وجزائر القلب تشتعل بالفتن".

وكانت "شلالات الدموع تأخذني إلى ساحة الأقصى حينا وإلى ساحة بغداد أخرى، بغداد الإبادة البطيئة والجنازات الجماعية، بغداد التي التقيتها منذ أسبوع مضرجة بالدم والعشق والياسمين..." (١١٨ أ. عزة).



المكان الذي تعيش فيه الشخصية شرق بلغه البؤس والتشرد حتى الهروب من الوطن والذل، وهو عالم مرعب تتابع فيه الفجائع والنكسات التي لا خلاص للإنسان منها

هذا زمن صدور المجموعة. الزمن التاريخي ٢٠٠٤ هكذا أبرزت الزمن في عالم الهزائم مدنسا بانتكاسات العرب داخل أوطانهم وخارجها.

أما الزمن القصصي "زمن الهبوط والتقطع" القائم على الرد الرجعي Flash back أي العودة إلى الخلف أو العودة إلى مرحلة معينة لكشف حيثيات الموضوع وأبعاده. ولكل أقصوصة من المجموعة طريقة تعامل مع الزمن. وها هنا تختلف الدراسة الزمنية مع الحيز الزمني في الرواية مع أن التقنية واحدة، لكن اختلاف الاستعمال للتقنيتين يفرقهما. إذ يبدو الزمن في الأقصوصة مكثفا كثير الإيحاء والترميز. وليس هنا مجال مقارنة وإنما هي إشارة لأن "لكل أقصوصة زمناً وإحالة ودلالة" على أنه كل زمن يؤرخ لوجع ولهزيمة وإحباط، فللزمن عند عبد الجواد المعذب، المشرد، المظلوم مفهوم خاص به وبأمثاله وهو المنع من العمل ومن التعبير عن رأيه وكفاحه خارج الوطن والخوف من الترحيل بالتفكير في الموضوع بالغ الدقة والخطورة الشعور بالمراقبة المستمرة والغربة الطويلة.

أما الزمن عند عزة فهو يوم تفضح فيه القيم البالية البائدة والشكليات المحروسة دون الانتباه إلى أوبئة كثيرة انتشرت مثل الكذب والنفاق والظلم والسرقة والغش..."... ونعود إلى منازلنا مكتملي الأحزان" ١١٩ عزة.

أما الزمن في كل شيء تافه فإنه "يصادر المستقبل" أي الحلم. كما في "ذاكرة النسيان" الزمان يرجع فيه الراوي إلى تعداد لأزمة الهزائم والفواجع التي حصلت له. الزمن ليس مجردا في المجموعة ولم يكن محايدا بل هو سوط عذاب بيد البعض يسحق بها البعض الآخر (ثم) يرتد إلى زمن شعوري ناطق بالضغوط "اليوم الثالث من شهر القطط" و"من أجل نفس الحادثة أتحدث إليكم الآن من مكان بعيد وأنا أعلك حزني وعذابي".

الزمن ناطق بالامتداد القاتل وبالمنع، والاستعباد بدل الانسياب والاستقرار والاستمرار والإمكان. حتى الزمان أيضا أصبح مستلبا محبطا لم يؤرخ إلا للخيبات ولم يتخذ إلا الحزن قرينا.

تؤكد مجموعة فاطمة الزياني القصصية وأنها سليلة نصوص روائية كثيرة فإنك تلمح شخصيات قصصية عدة وتسمع وقع خطاها وحركتها وانشغالاتها وهمومها مثل سعيد مهران في "اللص والكلاب"، وإلياس نحلة، في "الأشجار واغتيال مرزوق"،

ومصطفى سعيد في "موسم الهجرة إلى الشمال". والقائمة طويلة، إضافة إلى أن المبدعة باحثة في مجال الرواية.

عالجت الزياني الأوضاع السياسية المتردية وملامح الواقع الاجتماعي في الوطن العربي، إذ هي تسكنه ويسكنها وتتغلغل في أغوار الشخصية لتكشف صورة واقعها الداخلي وأحاسيسها وانفعالاتها ومشاعرها وتأثير هذه (المشاعر) على التداعي الحر "والباطني" والرموز الدالة على الحدث المروي المسرود. فكل أقصوصة تقريبا كان الحدث فيها تقنية مهيمنة على الحكي والزمان والحيّز (المكاني) (Espace) بطرائق فنية جيدة السبك والحبك جديدة، (ذاكرة النسيان، عازف الموتى، الوطن لا يطير، الوطن يطير... ومع ذلك فالوطن لا يطير عزة)، كل هذه النصوص على تشظيها وتلاشيها، فإنها من المادة نفسها يوحدها الراوي المتقنع بأقنعة أسماء الشخصيات والمرافق المراقب لها. والطريقة في العرض والتقديم والأساليب الفنية.

لا نعرف ما الذي تنويه الزياني بعبد الجواد خاصة في الأقاصيص الخاصة بالوطن وفي غير المجموعة. ولا تهم النوايا في الأدب ولا تغني إلا قليلا لأن العبرة في النهاية بالنص ولكن عبد الجواد لم يتمرد كما تمرد مصطفى سعيد فلماذا حبسته الزياني وأحبطته أهو كلب من الكلاب العاوية؟ لماذا جعلته ينتقم من نفسه يسلط عليها سياط اللوم والعذاب والسباب "إنك إذ بقيت على هذه الحال ستجلب الوباء لأبناء وطنك المقيمين هنا... نعم هم وحدهم المتضررون من الرائحة لأنها رائحتكم..." أو في قولها في (رؤوس في المزاد).

رغم أني شعرت بالإهانة إلا أنني وافقت بهزة من رأسي الذي صار حماري التكوين كلبي الملامح" على أن الاسم عبد الجواد قد أصبح عبدا في جوده بكل ما يملك من طاقة وجهد حتى النفس أذلها جودا للوطن.

هذا عبد الجواد وكل شخصية تسافر من أم إلى أم ثانية (بلاد الصقيع والثلج والكنائس الخاوية) إذ يضغط التاريخ على النفس بثقل حروبه القديمة والحديثة، باستعماره المكشوف والمقنع لكن يوسف لا ينتبه إلى ذلك. وهو دعوة الزياني شبابنا إلى المحافظة على هويتنا وذاتنا حتى لا ننسى وشرقيتنا بكل رموزها كما تبين لشبابنا قيمة الوطن مرسلة سهم نقد لوسائل الإعلام العربية، الإعلام الخاص الباحث عن المال وترويج البضائع ولو على

تظل محاولة الزياني الإبداعية جيدة في طرح الموضوع تشد القراء إليها وهذا مطلب صعب المنال لأن الكتاب مازال في عصرنا رغم مكانته متعثرا وازداد حاله سوءا على الاهتمام الجاد به إلى حد المبالغة

حساب الوطن "فحتى الدماء التي لا ترمز في ذاكرتنا سوى للجروح والموت والدمار أصبحت في فضائياتنا العربية رمزا للفرح والكليبات المكلوبة".

لا تكاد تخلو أقصوصة من عرض لمشاكل المجتمع العربي وهذه الظاهرة التي عالجها حتى السينمائيون وأقامت الدنيا وأقعدتها ظاهرة الهجرة إلى بلدان الشمال وما ولدت من قيم وأحقاد حدّ الإرهاب: "أهذه البلاد التي يدفع أبناؤنا كل شيء حتى كرامتهم وهم يرابطون ليلا نهارا أمام سفاراتها ليحصلوا على تأشيرة دخولها أو لنسميها "تأشيرة حياة" حسب تقديرهم أين تراهم ينحشرون في هذه البلاد التي تكتظ بكلاب لا تنبح" فالساردة الذات وتحثنا على العمل في أرضنا، فترى الوجود في الوطن جميلا بصخبه وبساطته وحرارته وشمسه علاقة أهله فهي حرارة شوق الشرق لا سكوت كلاب الثلج وصمتها.

ذكرت دواعي تردي المجتمع ورصدت ظاهرة التكالب على المال وهي القيمة العليا اليوم، يجيدها كل الناس بل لا بد من تعلمها واتقانها، هي لغة الأرقام والربح والبيع والشراء بل تصل أحيانا إلى السخرية السوداء. فهي تتحدث عن عالم المهزومين أو عالم حداثة التخلف الذي سينبت من السجن السلطوي الأول (التكالب على المال) سجونا لاحقة لا حدّ لها فعبد الجواد من سجن المكان إلى سجن اللجوء من سجن البحث عن العمل إلى سجن البحث عن تذكرة عبور يوسف من معين حب المال إلى سجن فقدان الهوية وقيم أخرى وشخصيات أخرى.

لقد حاصرت الزياني دواعي التردي الذي حاق بالذات وحدق بها حتى اشتد، فنفثته في أرواح شخصياتها بوسائل فنية عدة حتى الشعر والغناء وغايتها الوقوف على الهنات والسقطات، وقد وصل الأمر إلى حد كشف عورة الواقع المكشوف أصلا عبر فضاءين: عالمين متباينين القرية والمدينة الشرق والغرب. فاستخدمت إلى جانب ذلك طريقة شديدة الدقة بالغة الحرص انطوى عليها اختيار نماذج الأحداث والتصريحات جعلت الجزء "الوثائقي" كلا قائما بذاته يقوم على الترتيب الدال الموجع والصوت الجاهر بالحقيقة والإيماء العميق وكل ذلك ينسكب ويصب في مجرى إبراز الهوة السحيقة التي هوى إليها المجتمع العربي فتردى. كما لم يغب عنها اهتمامها بمشاغل النخبة ومكانتهم وإن كان الراوي لم يفصح عن هويته وبدا كائنا ضبابيا لم نعرف هويته وإن كان الراوي الكاتب أو الكاتبة فهو الأمر الرئيسي والأساس وأقاصيص الزياني واقعية بالأساس وإن جنحت فيها بعض القصص إلى الخيال الصرف (رؤوس في المزاد وحقل الألسنة...) فهي قد اهتمت بالواقع: واقع الرأس القمة أعلى الهرم وواقعية القاع أو الهامش.

تظل محاولة الزياني الإبداعية جيدة في طرح الموضوع تشد القراء إليها وهذا مطلب صعب المنال لأن الكتاب مازال في عصرنا رغم مكانته متعثرا وازداد حاله سوءا على الاهتمام الجاد به إلى حد المبالغة لأن وسائل أخرى أهانته وجرحت كبرياءه.

ولأن عصرنا اليوم هو عصر الصورة، لكن رغم كل ما بيّنت وعددت وعالجت وهزأت وسخرت إلى حد البكاء فإن كل ذلك دافعه واحد أحد هو الحب بكل معنى الكلمة وكل دلالاته "حتى الإحباط في الحب له طعم آخر، أقرب إلى اللذة منه إلى الانطفاء، لأن الحب نصر على كل أشكال القبح، والحب نصر لذيذ لأن الحب أنيق حتى حين يرتدي ملابس الحداد" (الوطن لا يطير).

* أكاديمي من تونس

المصدر:

❖ فاطمة الزياني
مجموعة الوطن لا يطير
دار علاء الدين صفاقس (تونس) ٢٠٠٤

- المراجع:
- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية.
- محجوب بن ميلاد: ابن خلدون والمفكر العربي المعاصر، ص٢٤٩.

مقطع من النشيد الثاني من «عمر المختار»

(في ذكرى مصطفى العقاد)

• شعر: الياس لحود *

أطلعتُني وأقهقهُ
ما أروعَ أحزاني
لم يُبصرها دوريٌ من قُمرة بيتٍ
إلاّ
قال...
هنالك قوس سحاب
يُحكى أن يداً فتحتْ
فرأى الأطفال بها ما يشبه
حصّادينَ
انهمروا من قرية عَين الريم
وساروا
أغماراً تشقعها أغمارُ الشمس
بتلّ الغيم/
فتحتُ يديَّ إلى أقصايَ
تعال
أقولُ تعالَ
لأحصد من وجهكَ عشرينَ فماً
خالاً
وفماً آخرَ كلَّ الأفواهِ المنصوبةِ
قوسَ سحابٍ
قلتُ تعالَ
انهمرت أسماءٌ لا عدّ لها
حرلتُ ولكني
حسدتْني الشمسُ وألقتني في
ضحكتها
مرُيبكي؟
لا يبكي غيرُ الجزارين
المصوفين على الطرقات بلاطاً
والسحكةُ تحتي
تحي بمئات العتماتِ/

اليقظة والقيصر تحتي
تحتي بمئات العتماتِ..
فتحتُ يديّ
فتحتُ دمي وشهقتُ اليكَ
شهقْتُكَ فيَّ...
وإذْ شهقتي انهارت ملءَ الصمتِ
صرختُ تعال
سأجعلُ زندي في زندك قوساً للريحِ
وكفّي في
شهقة كفّك تاجاً للأرضِ
تعال
كأني حين تموتُ أموت بحبك
حتى ينطقَ حبك في أرجائي
ملئي
ملءَ مدايَ
تعال...

كشفتْ لي الشمسُ عن الساقين
وقالت:

تعرفُني يا «ذئبي السائبُ»
جرحاً لقنتكَ عرسي
بفمي علّمتكَ..
أسكنتك أقلامي
ونثرتك في صفحاتي
أرسلتك في أرجاء بريدي
للقُراءِ
سفّكتكَ في قُبلاتي
في شهواتي .. في أقواس عروقي..
قلتُ بلى،
وسفحتُكَ في أشعاري
قلتُ بلى،،
كم ينطقُ بعضُ رمادك فيَّ
وكم يعصرني القاطفُ في شهواتك
والرغبات
تعاليْ كي أغمرني بين يديك
غداً يلزمني جسدٌ
كي يُرجعني قوتاً لمسافاتي
وأناشيدي الضحلهْ
أنا عذبتك بعضَ الشيء
بلى
وهزمتك بعض الشيء
بلى
لكنّ هوايَ بلادٌ في شفتيكِ
إذا أعتمتِ أموتُ
وإن أشرقتِ أموتُ
رمادك قوسُ سحابي الأروع في
الشرقين
تعالي..
قولي
هل أسقط هذا الفستانَ من الغيم
المتسكّع
عن جسمك
ما أعذبَ أرجاءك:
جسمُك هذا العاصي شجرٌ
وعوائي السائبُ
حطّاب...

---

* شاعر من لبنان



ثلاث نساء على خريف القلب

• د. المولدي فـــروّج *

١- امـرأة القـصـيـد.. مـعي هبّتْ
فأدركني القصيد
وهفت كما.. قبلة أولى
على خدّ عنيد
هبّت وما تركت للنفس
أن تحصي
سنينَ الجدب في حبّ جديد..
الآن تدركني وتربكني السنون
والوقت.. يلقى في وجـيب القلب
لعبته
والقلبُ.. بـحـر ودعـتـه الريـح من
زمن
والريحُ.. تأكل من خطاي
مرت على القلب..
ما عدت أذكر كم من رياح
أو جراح
القلبُ بحر طامع
والشيب موج طالع
كفن على ذكرى صباي
وغداً سيأتي الأربعاءُ
... بلا الخميس
ما أتعس الأيام من غيرِ الخميس!
يمشي لها قلبي
وتشقى خلفه الأقدام
ترتبك الخطى
وأخاف من نفسي على كفيّ
سيفضحها السلام
وتنام كـفـي حـيـثـما شـاءت على
كف
... على كتف
.. على ريش الحرام
وأقول ما قد أشتهي
.... أو ينتهي
في ظل شهقتها الكلام

يا كذبة الشمس التي تسعى الى شفق
وكم زعموا
بأن الشمس يقتلها الظلام
القلب تشقيه الدروب
ويظل جمراً في رماد العمر
حضناً حائراً
ومحارباً
بعد الحروب.

٢- امرأة تعترف.. لي
قالت أحبّ
وما أكملتْ كاف.... ها
فلعنتُ اللغات التي ابتلعتْ
حرفها
وتخيلتُ إني سمعتُ
أحبك يا...
لم أجد ما أضيف.. أضافتْ
وخافتْ
على الشفتين فعضتهما بارتباك
ودارت على وتد الصمت
وارتجفتْ
أسقطت ورق التوت
واعترفتْ
حولي الينابيع جفتْ
ولي جسد في اللظى
يتلظّى
سنين عجاف تمر وما رأفتْ
هكذا اعترفتْ
عرفتْ
إنني الحضنُ والخطرُ
انني المطرُ
قطرة... قطـ....رةَ
... قطرة
ينزف الحب.. دقاً
على قلبها
قطعة.. قطـ...عة
قطعة
ينزل الخوف خوفاً على ثوبها
قلعة، قلعةً، قلعة..
تتسلق عرشي
وتمشي
الى النوء في راحتي
عندما عرفت إنني الأوحد
في.. دربها.

٣- امرأة الإقطاع... عليّ
يروى..
والله عليم
أن امرأة في قريتنا أكلت حلوى
في زمن غير مناسب
... في زمن زفت
امرأة لا تخجل حين تلوك الحلوى
عارية الأسنان
لا تسع ما يحكى
عن تعب الجوعى
في زمن الرعب الإنساني
امرأة تأكل في الشارع
وأنا، كالشاعر، جائع
التهم الغلب وأحلم بالألوان

امرأة تأكل حلوى
والأعين تأكلها
في زمن الأطماع
كانت تغري الناس بنهديها
وتبيح لعينيها
أن تعبث بالشعب الكادح
وتمارس فيه القطاع

امرأة لا شعبية
تحترف الأكلَ وحرب الأعصاب
تأكل.. ما أكبر قسوتها!
في زمن محشو بالأتعاب
امرأة تأكل.. كالعلكة حيناً
كالخبزة أحياناً
فهي.. كمَن.. ليست منا...

* شاعر من تونس

الأشجار المكتوبة

• عصام ترشحاني *

الشاعر

هل قال لعذراوات الأسطورةِ
أن يرقصنَ،
كما الأبدية بين يديه؟
طفلٌ.
في طقس المحظورِ
يرجّ الادهاشَ،
ويلعب بالأحلامِ،
ويرتاب بما أوحاهُ الصمتُ..
طفلٌ.
يسكب ما عتّقه الخمرُ
على الشعرِ
ويذهب في النشوةِ
حتى
آخر أنهار الوقتْ.
طفلٌ:
يستدعي المجهولَ،
إلى ورشتهِ..
وطيور الحبرِ
إلى جوقتهِ..
ثم بأسبعهِ الملعونةِ
يسبر غوار الموتْ..

سهم لإبهام

في الذيانِ،
تعيدني اللذة غيهبها..
هل يطفئ سهم الإبهام؟
في الذيانِ،
ترى برزخها
وتجسّ وساوسهُ..
لا.. جسم،
ولا.. لون لنرجسه
تيّاهٌ.. ما يلمعُ في الأوهامْ
تيّاهٌ
ما تكتبهُ
في الريح يغيب.. يغيبُ
ولا يستيقظ إلاّ
في الأحلامْ..

بريق الموتى

خرجتْ لغتي
من أغوار لا تجهلني
خرجتْ.. كامرأةٍ أولى
لتشيرَ إلى يأس الأشياءْ
كم كانت تقرأ،
ما يتجدّد في الأحشاءْ
لغتي..
- والذكرى ماءٌ يتذكّر -
تنأى..
وتُسمّي الداءْ
هل كانت والجرحُ
ينزّ من الرعشة
هل كانتْ
ببريقٍ
يرشقهُ الموتى
تمحو أشباهَ الشعراءْ؟

إيقاع الخسف

خلفي الريحُ
ولا شيء سوى
صخبٍ ثلجيٍّ،
ودخانٍ وحشيٍّ،
وسماءٍ خرساءْ..
هل أوقعتُ الوحشةَ،
في شرك الإصغاءْ؟
كانت إيقاعاً للبيتِ،
وللأقداحِ،
وللنار العطشى..
إيقاعاً..
يتبعهُ الشعراءُ
لآخر منفى
قال الطالع من آهٍ:
كنتُ على أعذب شبهتها أهذي
والليل على أرجاء بنفسجها يغفو
حين أتاها الخسفُ
رماني الجَذْبُ،
فغابتْ..
سقطتْ لغتي
من أعلاها
سقطَ الجرحُ
على الإيقاعِ
سقَطتُ،
فمادتْ روحي..
ما فاجأني..
أن الأرض ابتكرتها ثانيةً
لتعود - بما لم نقرأ عنهُ
من الأكوانِ -
إلى مهجتها.
كيف إذن..
واللحظة في بطن الحوتِ
سأسرقُ ظلاً
من عتمتها
وندى،
من سابع شهوتها؟
كيف سأشعل صوتي
في لجّة لونهما

لأفجّر ما خبأه الله من المعنى؟

الشعلة

في الشعلة روحي
فوضى أجنحة الضوء،
وموسيقى الأضداد..
جسد للقاح الحلم،
هواءٌ يتلظى،
وخيولٌ..
نحو مصائرها تسعى..
في الشعلةِ،
ماء القلبِ
وخمرُ المطلقْ..
قلقٌ.. مأهولٌ.. بالخلقِ..
وحدسٌ.. أزرقْ..
أو ليس أمير النار،
بذاك العزف الغجري *،
يشي.. بظلام
أدهى شجناً
وألذّ سقوطاً
في هذا الوطن المفتوح على المغلقْ؟

حرّاث المبهم

تأتين.. كما لغتي السرية في الحلم،
متاهاتٍ مبهرةً،
يتصاعد منك السحرُ
كأرض فاغمةٍ عذراءْ..
تأتينَ،
فأغمض جفن الكون عليكِ
وحين المصباح الريانُ
بصوتٍ ورديٍ يتألم
أتصاعدُ في أصلابكِ
توريةً للنار..
أنا.. حرّاث المبهمْ

البيت الآخر للشعراء

في الغرفةِ،
حيث «المتذكّر، والحالم والمتخيّل»
كان الظل المتوحدُ فينا
يرتجف كأوراق الماءْ
كانت موسيقاك الخضراء
تُراقص جسدي
وفراشاتك،
ترغب أن ينقض النجم علينا..
في الغرفةِ،
والوقتُ حريقٌ مقفلْ
تزدادُ العزلة وعياً
وأصابعنا البيضاء،
خلاءٌ..
يرتفع البحرُ،
إلينا..
والغيمة فينا
تلو الغيمة تهطلْ..

الأشجار المكتوبة

هل غسلته البغتةُ
حين روائحها
دارت كالنيزك في دمه؟
لن أنسى
ذَهَبَ النبع ورغبتهُ أن
يفنى فيها..
لن أنسى
كيف العطر تكسر
وهو يراها..
كانت..
غامضة الغاباتِ،
وواضحة الريحانِ..
وكان كشريانٍ
مفتوح للشمسِ
يعود إلى خافقها
كم أمسكَ زقزقة الليل الماطر
في نهديها
ورماها
أشجاراً
موحيةً
فوق الورق الظامئ
كم أوقف ما لم يكتب بعدُ..
وعلمهُ أن يسجد،
بين يديها..
هل صعقته النشوة.. فهوى..
برقاً
أخضر في عينيها؟

ماؤك وطني
هل ألقيت عليّ المتعةَ،
كي تقرأني؟
أستثنيكَ من العاصفة اليومَ
لأني..
سأكون سريراً
للغيمة.. والأنواءْ..
سأكون سوايَ،
لتتلو.. جسدي
آهِ.. يا عنب الحيرةِ..
كم نفسي تلسعني؟
نفسي
تجترح الطلعَ.. وما أخفي..
هل أقدحُ،
بالرعدةِ.. لوني؟
يا غربةُ ذهبي
والشهوةُ خلف جناحيكَ
أنا.. جسدي حمّاكَ
وماؤكَ
من منفايَ
إلى أفلاك لم نكتبها..
وطني

* شاعر فلسطيني يقيم في سور

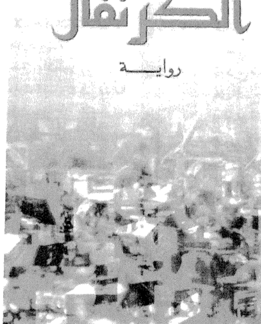
الكرنفال (١)

خطاب الحريّة ـ حريّة الخطاب

عمر حفيظ *

رواية "الكرنفال" مركّبة، فيها من التعقيد، ما يؤكّد مرونة هذا النّوع الأدبي، الذي يكاد يكون كتابة بلا حدود.

ونحسب أن سمة التعقيد ليست نقيصة، لأنّها تجعل هذه الرواية موسومة بإيقاع صاحبها وإمضائه الشخصيّ. وليس الحديث عن الإيقاع إلغاء لفرضيّة التناص، أو تنكّرا لسيرورة الكتابة وعبورها من ذات إلى ذات. وليس المقصود من الإمضاء الشخصي، ظهور اسم الروائي على الغلاف أو أنّ الكتابة، في "الكرنفال"، كتابة بدء.



إنّ ما نعنيه بالإيقاع والإمضاء هو أن "الكرنفال" مشحونة بوعي نظريّ، يجعل الكتابة الروائية ممارسة تعي ذاتها وتدافع عن حريّتها في هدم الحدود بين الأنواع الأدبية. وبين الثقافة العالمة والثقافة الشعبية. وبناء خطابها على تداخل بين كتابتين :

– كتابة مدينة بعينها. هي قابس. وهي مدينة الروائي "محمد الباردي"، فيها يقيم ومنها يشتقّ خطابه ويبني متخيل رواياته.

– كتابة وعي بأزمة المعنى. وهي أزمة عالمية، صنعها النظام العالمي الجديد، وتحديدا أمريكا. وقد تمّت الإشارة إلى ذلك، في مواطن متعدّدة من الرّواية.

إنّ أزمة المعنى مشتقّة من غياب السّؤال أو انحسار الخطابات التي تعتمده عنصرا بانيا لها وتدافع عنه. إن السّؤال أمارة حياة ومدخل إلى الإغراء بها. يقول السّارد: أتعلم ماذا يغريني في الفلسفة؟ يغريني فيها أنها تسأل عن كل شيء، تسأل وتجيب، ثمّ تجيب لتسأل. وقلت : والآن؟ قال: الآن ضاق السؤال، انحسر وتلاشى. ثم واجهك : "كيف تعيش في مدينة لا تسأل عن شيء؟(٢)

هذا الشّاهد حوار بين سليم النجّار والسّارد الذي يقيم في الحكاية، ويقيم خارجها في آن معا. حوار بين سليم النجّار المتعدّد اسما وصورة ومحمّد بن الصادق بن الطاهر الباردي(٣) كاتب "حوش خريّف"(٤) وكاتب هذه الرّواية والسّارد الثاني أو الثالث أو الأول، بحسب المقامات التي يغيّر فيها مواقعه وأقنعته. ولا نحسب شخصية سليم النجّار إلا قناعا من أقنعته.

لعلّ ما تمّت الإشارة إليه، الآن، يكشف وجها أو وجوها من التّعقيد الذي أومأنا إليه في البداية. ونتصوّر أنّ ذلك اختيار لاستراتيجية كتابية، في رواية الكرنفال، إذ لا وجود في هذه الرواية لحكاية مركزية وأخرى هامشية، ولا معنى للحديث عن شخصية رئيسة وشخصيات تحوم حولها تضيئها أو تكشف بعض جوانبها، ولا حدود بين الحكاية وحكاية الحكاية، ولا فرق بين "أنا" ساردة و"أنا" مسرودة.

تتناسل الحكايات من بعضها، في ضرب من المخاتلة، التي قد لا ينتبه إليها القارئ، أحيانا كثيرة. يُولّد السّارد الحكاية في رحم أخرى ويقطعها ثم يعود إليها فيرتقها. وقد ينهي هذه وتلك وقد يتركهما بلا نهاية.

والشخصيات كائنات كوابيس أو هي شبيهة بها. بناها السّارد بخلفية الشك في كل شيء. وليس الشك إلا الوجه الآخر للسؤال. سؤال الإنسان والمعنى.

يسعفنا هذا الذي أشرنا إليه بالتأكيد على أنّ الخلفية التي توجّه الكتابة الروائية

في الكرنفال، هي الحرية:

- حريّة تنشدها الرّواية في ما تقوله، وفي ما تنطق به الشّخصيات وما تبحث عنه.
- وحرية أخرى تتعلّق بما تحقّقت به الرّواية كتابة وبناء. وبما مارسته من تركيب للخطاب وانتهاك للحدود.

١- خطاب الحريّة:

يبدو أن هذه الرواية تعمّدت ألا تتحدّث عن الحريّة، على نحو صريح، إلا لماما. وهو ما يعنى افتراضا على الأقل أنّ خطاب الحريّة فيها محدود.

نطرح هذه الفرضية، لنسائلها بعد حين. ولكن ما الحرية التي تدافع عنها هذه الرواية؟

في الفصل الثالث المعنون بـ"أوديب"، يقول السّارد، متحدّثا عن محنة الفلسطينيين:

واستطرد مناصرة قائلا إنّ الهجوم تصعيد متعمّد وخطير ويجعل محاولات إحياء عملية السّلام بلا جدوى. وقال مناصرة: إنّ متظاهرين فلسطينيين كانوا يقذفون الحجارة نحو القوات الإسرائيلية في المنطقة، لكن لم يحدث أي إطلاق نار من الجانب الفلسطيني. وقال مسؤولون في مستشفى فلسطيني: إن أربعة مدنيين أصيبوا في الحادث الذي وقع في جنين. وقال وزير الدولة الفلسطيني حسن عصفور إنّ الفلسطينيين يعتبرون المستوطنات والمقيمين فيها أدوات للاحتلال الإسرائيلي إذ أنّ الكثير منهم مسلّحون. وقال عصفور: إنّ ما يحدث في الآونة الأخيرة يعتبر رسالة من الشعب الفلسطيني إلى إسرائيل بأنه يتعيّن عليها إجلاء المستوطنين وإنهاء احتلالها لأن المستوطنين لن يشعروا بالأمان طالما أنهم جزء من الاحتلال. كذلك وصف رئيس الوزراء (...) أيهود باراك هجوم الخليل الذي أدى إلى مقتل مستوطنين اثنين بأنه خطير للغاية. وقال مصدر طبّي إن مستشفى المقاصد في القدس استقبل عشرات الجرحى خلال مواجهات اندلعت في المدينة القديمة في أعقاب صلاة الجمعة في الحرم القدسي(٥).

لم نورد الشاهد - وهو طويل نسبيا - لأنّه يطرح سؤال الحرية في فلسطين. فهذه مسألة لا خلاف فيها. وإنّما لأنه يفتح النصّ على الخارج النصي، على سياق واقعيّ، تؤكّده أسماء الأعلام (حسن عصفور إيهود باراك). والمثير للانتباه هو أنّ الراوي- الروائي لم يتدخّل كما كان يفعل في بعض المواطن الأخرى. فهو قد فوّض السّرد إلى أصوات أخرى.

ينفتح اسم العلم (خليل حاوي) على لحظة فارقة في تاريخ العرب. فيختزلها ويكيّفها ويجعل دلالاتها سارية في الخطاب الروائي.

فهل يعنى ذلك أنه محايد؟؟

نستبعد الحياد الواقعيّ ونؤكّد الحياد النصيّ. ونتصوّر أنّ هذا الحياد اختيار جمالي.

والغاية من ذاك الاختيار الجمالي هو التأسيس للسّخرية من هذا العالم المقلوب Un monde à l'envers الذي يرى الضحية والجلاّد متكافئين وادّعاءاتهما متساوية، ليبرّر انحيازه. عالم يدافع عن الجلاّد، ويبرّر وحشيّته، ويختلق له الحقوق اختلاقا، ويدعو الضحيّة إلى الصّبر أو يدينها ويتّهمها بمعاداة الإنسانية.

يمارس العالم، إذن، حيادا منحازا. فيقابله الراوي-الروائي ساخرا، بتجريده من العاطفة والانفعال والنّزول به إلى الحضيض، تأكيدا لسمة الكرنفالية لا اشتقاقا من العنوان، وإنّما بالمعنى الذي قصد إليه باختين Bakhtine(٦).

وهو ما يعني أنّ هذه الرّواية تقوم، في بنيتها العميقة، على السّخرية من شعارات كثيرة. منها ما هو من قبيل:

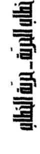
- الحريّة، تلك الحريّة التي تأتي على ظهور الدبابات الأمريكية!
- نهاية التاريخ والإيديولوجيا والمعنى أي نهاية الكائن بعبارة أخرى!
- الديمقراطية بمقاييس ومعايير أمريكية، ديمقراطية: من ليس معنا فهو عدّونا، أي لا حقّ للبشر في الاختلاف.
- المقاومة إرهاب، أي عندما تدافع عن أرضك إذا احتُلّت تصبح إرهابيا!

و نحن لم نذكر هذه الشّعارات إلا تمثيلا لما يعيشه العالم اليوم، ولما يمكن أن يُعدّ من المداخل إلى فهم كرنفالية هذا العالم ونظامه الجديد.

إنّ فرضية باختين التي تمّت الإشارة إليها، مسعفة بالنسبة إلينا، في التأكيد على أن خطاب الحريّة، في رواية الكرنفال، هو خطاب ساخر مما يتمّ التّأسيس له، من قيم متعددة، منها: تكافؤ الأضداد والوعي الذي يقف على حافة الجنون والحياة غير اللائقة.

وهذه القيم هي مما حدّد به باختين الكرنفال. ونحسب أنّ هذه العناصر البانية للكرنفالية، قائمة في هذه الرواية دسّها الروائي ليفضح بها حريّة مشبوهة وحداثة معطوبة، وليقول بها وعيا يضاعف شقاء الكاتب والقارئ في آن معا.

يقول السّارد متحدّثا عن سليم النجّار الذي انتحر: (...) بعد احتلال بيروت وخروج الفلسطينيين، خرج مع من خرج. ويبدو أنه لم يتحمّل الوضع. قرأت له نصّا بعد انتحار الشاعر خليل حاوي. كان نصّا عنيفا. ولكنني أدركت أنه سيجنّ هو أيضا لا محالة (٧).



ينفتح اسم العلم (خليل حاوي) على لحظة فارقة في تاريخ العرب. فيختزلها ويكيّفها ويجعل دلالاتها سارية في الخطاب الروائي. اللّحظة هي لحظة هزيمة مُرّة ضاعفت الإحساس بالعجز وتخلّق عنها خطاب عقيم، هو خطاب أزمة وحريّة مغدورة. ولكن المفارقة هو أنّ تلك اللحظة ترتقي باسم العلم إلى مرتبة الأسطورة. فيتحوّل خليل حاوي إلى قناع لسليم النجّار أو سليم النجار إلى قناع لخليل حاوي، في ضرب من تبادل الأدوار الذي يمحو الحدود بين الأزمنة لتأكيد الوعي الذي يقف على حافة الجنون والحياة غير اللائقة، بل إنه تبادل يؤسس لتداخل نصيّ يهدم الحدود بين الأصناف والأنواع الأدبية، بين الشّعر مرموزا إليه بخليل حاوي صاحب "نهر الرماد" و"الناي والريح" و"بيادر الجوع" والرواية مرموزا إليها بسليم النجّار.



وفي السّياق ذاته، نرى أنّ اسم فوكو الذي تكرّرت الإشارة إليه، يفيض على العَلَمية، ليندرج في الخطاب الروائي الذي مجدّه. وقد تمّ ذلك بدلالات اقترنت بطبيعة مباحث فوكو. فحفرياته في الجنون والعقاب والجنس والسّجن والعائلة، كشفت المفارقات البانية لخطاب الإنسان عن العقل والحريّة والحقيقة. فتاريخ الحرية ليس إلا تاريخا لترويض الأجساد وتطويع المتمرّد في الإنسان، بكلّ أنواع القهر والعنف. والحقيقة ليست إلا الاسم الآخر للوهم أو الكذب. وليس تمجيد العقل إلا الإخفاء المتعمّد لأنماط من اللاّمعقول. وهو ما يعنى أنّ رهان فوكو ذاته ولسنا ندعي الإحاطة بالخلفية الفلسفية التي يتحرّك في إطارها هذا الفيلسوف هو السّؤال فقط. فكلّ حقيقة تحمل نقيضها وكلّ

معرفة تتضمّن مداخل إلى تقويضها. والرّهان الوحيد هو السؤال باستمرار. وهو ما تتبنّاه رواية "الكرنفال" أو تطمح إليه على الأقل. ويعنينا أن نشير مرّة أخرى إلى هدم الحدود بين الخطابات، بين الخطاب الفلسفي بوصفه خطابا سؤالا والخطاب الروائي بصفته حاضنا لأسئلة كثيرة منها سؤال الحريّة.

إنّ هدم الحدود لم يبق في مستوى ما يرمز إليه العَلَمُ خليل حاوي أو ميشال فوكو. بل إنه تجاوز ذلك إلى الممارسة الكتابية، كما سنشير إلى ذلك لاحقا.

والخطاب في الكرنفال يتعدّد ويتنوّع. فهو لا يجري على طريقة واحدة، ولا يهتّم بنوع واحد من أنواع الحريّة. وهو ما يعني أن الروائي تحرّكه خلفية لا تقبل أن تجزّأ الحريّة وأن تفتّت.

إنّ الحريّة في هذه رواية، كلّية لا تقبل الاختزال. والثّابت أنّ ما أتاح للرواية أن تحقّق هذه الرؤية الكلية هو أن الإشكالية التي تطرحها أو التي انبنت عليها أصلا هي: إشكالية الإنسان والمعنى في زمن اللاّمعنى.

يقول السّارد: لقد قتلوا المعنى. وماذا يبقى للإنسان عندما يموت المعنى(٨).

وقد تعدّدت مظاهر قتل المعنى. فالمدينة التي كان سليم النجار يعيش فيها، لا يطرح فيها السّؤال(٩) بل إن متخيّلها ضاق إلى حدّ أنّه لم يقدر على تلقّي رواية "حوش خريّف" لمحمد الباردي بوصفها تخييلا أو وهما أو حلما، وإنّما قرأها بخلفيّة الإدانة والتشهير.

يقول السّارد: ينحني رئيس البلدية ويمرق إلى ساحة الحوش ويلحق به مستشاروه الواحد تلو الآخر في شكل طابور طويل من كبار القوم. ثم قطع قراءته وأغلق الكتاب ورماه بعنف. وقال: أهكذا تتحدّث عن أعيان مدينتك؟ قلت: أنا أصوّر شخصيات وهمية(....) قال متداركا: لا تقترب أكثر من خطّ النار(١٠).

لا نريد للتأويل أن يكون بلا حدود. ولكنّنا نقول إنّ تركيب: "لا تقترب أكثر من خط النار" يقدح في الذّهن استعارة: الكتابة حرب. حرب بين المثقّف (خليل حاوي، سليم النجّار...) الباحث عن المعنى باستمرار ومن يبدّلون خطوط نارهم في كلّ حين. حرب لا تهدأ لأنّ المعنى يتبدّل باستمرار.

فسليم النجّار قاد مظاهرات عنيفة، منها تلك التي اجتمع فيها الطلبة أمام المركز الثقافي الأمريكي رافعين لافتات للتنديد بزيارة وزير خارجية الولايات المتحدة الأمريكية وهاتفين بسقوط الأمبريالية. وسليم النجّار هو الذي كان يخطب في الكليّة ويتحدّث باللغة الفرنسية عن علاقة الحبيب بورقيبة بالغرب والإمبريالية ومعاداته للتقاليد الشعبية ومناوأته للإسلام وإقصائه لرفاق الكفاح. وسليم النجّار هو، نفسه، الذي باع أملاك أبيه لأعمامه بأبخس الأثمان. فالممتلكات التي تركها الوالد، بعد موته، ظلّت تجسّد حضوره المستمرّ (حضور الأب) وأدراك الولد أنّها القيد الذي وضعه أبوه الرّاحل حول عنقه(١١). فباعها ليتخلّص من القيد واقعا ورمزا. فكأنّ الموت الطبيعي لم يكن كافيا. فكان لابدّ من قتل الأب ببيع ما يذكّر به.

ولكن هل عثر سليم النجّار على معنى؟

يقول السّارد: وأنت أيها الكاتب أما زلت تبحث عن المعنى، سليم النجار رمى نفسه إلى الشيطان. وهو يبحث عن المعنى؟

قاد سليم المظاهرات وندّد بالإمبريالية وأعلن معارضته لبورقيبة وباع ثروته لقتل الأب والتحرّر من عقدة أوديب وعلم الرّاوي السؤال ولكنه انتحر في آخر الأمر.

إنّ النّهاية التي اختارها سليم النجار خلافيّة في تصوّر النّاس لها. ولكنّها على أيّ حال بحث عن المعنى. وليس البحث عن المعنى إلا بحثا عن الحريّة. فلا معنى خارج الاختلاف وقبول الاختلاف ولا اختلاف دون حرية. وهو ما راهنت عليه الرواية في مستوى آخر، هو الجزء الثاني من العنوان التفصيلي. نعني حريّة الخطاب.

فكيف تجلّت الحريّة في الخطاب؟ وما هي مظاهرها؟

٢-حريّة الخطاب:

"الخطاب" دالّ متشعّب لا يقبل الاختزال أو التبسيط(١٢). ولنا أن نحتفظ من دلالاته بمعاني الحركة والدّوران جيئة وذهابا في اتّجاهات مختلفة. وهو ما يبدو متناغما مع بناء هذه الرواية التي لا تسير في خط متقدم إلى الأمام فحسب، وإنما هي تتّجه إلى الجهات الستّ بتعبير المسعدي. فكأن لا مركز لها، انتهت من حيث بدأت، بل إنّها بدأت ولم تنته لأن سؤال المعنى الذي طرحته لم يحسم ولن يحسم.

ونحسب أنّ طبيعة السؤال هي التي أتاحت للروائيّ هذه الحريّة. وهي حريّة يوحي بها العنوان الجامع (الكرنفال) مثلما توحي بها العناوين الداخلية.

فالكرنفال، مثلما تمّت الإشارة إلى ذلك، هو فعل الهدم للحدود والمراتب والمتعاليات في الحياة الإجتماعية، بل إن باختين يشير إلى الطابع الكرنفاليّ الذي يمكن أن يشيع في اللغة، في ما سميّ بالكلام البعيد عن الكلفة أو الكلام السوقي(١٣). وهذا يعني أن الكرنفال دالّ له طاقة واسعة على تعديد مدلولاته وتكييفها في سياقات مختلفة.

ومن الأمارات الدالّة على تلك الطاقة، أنّ العناوين الداخلية ذاتها تحمل الطّابع الكرنفالي. فهي وافدة من خطابات متنوّعة وموحية بانتمائها إلى أنواع متعدّدة. فمن عنوان: "للحكاية أصل" - وهو الأول في الرواية- إلى "ماجد يقول الآن" - وهو الأخير- تمتدّ مسافة واسعة للتعديد والتنويع. ولنا أن نتوقّف عند بعض النماذج للتمثيل، على ما أشرنا إليه في الجدول التالي:

العنوان الداخلي الدلالة الصريحة الدلالة الإيحائية

للحكاية أصل البدء بناء الرواية على حكاية سليم النجّار الذي انتحر. ولكن ما هي الحكاية الأصل؟

الإيهام بأن حكاية سليم النجار هي الحكاية الأصل. ولكن هل حكاية سليم النجّار هي الأصل أم حكاية الرواية؟ الإيحاء بميتافيزيقا الأصل. وهو ما ترفضه الرواية وتؤكّد نقيضه على اعتبار أن الحكايات تتناسل من بعضها.

ويأتيك بالأخبارعنوان يذكّر بالخطاب الشعري، بل إنه يفارق الشعر ليرتقي إلى مرتبة الحكمة:

لا حاجة لك إلى الاستخبار لأنّ الخبر سيأتيك لا محالة.

الكلام إذن مركّب من كلامنا نحن وكلام الآخرين. الرواية لم يكتبها "الباردي" وحده وإنّما شاركه في كتابتها آخرون. وهو ما يعني أن الكتابة بالصوت المفرد أو كتابة البدء مستحيلة = الكتابة تركيب.

عقدة أوديب تخفي رغبة في قتل الأب. وهو ما يتطابق تطابقا تاما مع صورة من صور سليم النجّار الذي باع أملاك والده بأبخس الأثمان لقتله مرّة أخرى. فكأن الموت الطبيعي غير كاف. يحيل هذا العنوان على علم النفس فيما هو يروي أسطورة. والطريف أنّ "باختين" يذكر في كتابه "شعرية دوستويفسكي" أنّ الكرنفال الروماني يتضمّن طقسا هو (Mocoli)، وفيه يطفىء أحد الصبيان شمعة والده ويصيح بعبارة كرنفالية مرحة: الموت لك أيها السيد الوالد(١٤).

الرائي عنوان يحيل على مقولة من مقولات علم السّرد الرؤية Point de vue وعلى مقام السّارد. كما يحيل على المقدّس،

وعلى الشّعر في سياق أخصّ (الرؤيا) ولهذه العناوين الداخلية طبيعة مزدوجة. فهي منفصلة متصلة في آن معا:

– منفصلة، لأنّ كل عنوان حكاية، لها مقوّماتها الذاتية وأركانها المتضافرة.

– ومتّصلة، لأنها مشدودة إلى بعضها بخيط ناظم هو سؤال المعنى والتفكير في الإنسان بوصفه حكاية.

إنّ الإنسان في رواية الكرنفال، كائن في الحكاية وبالحكاية، أي هو حصيلة ما يحكيه عنه الآخرون أو ما يحكيه هو عن نفسه. لذلك تعدّدت صوره، وانتفى التنميط والنمذجة، وكان التداخل السمة المهيمنة في البناء.

فحتّى الروائي "محمد الباردي" الذي هو كائن تاريخي اجتماعي يعيد بناء ذاته داخل الخطاب، يتحوّل من مؤلف Auteur إلى آخر Autre نحتاج في معرفته، داخل الرواية، إلى جمع علامات نصية، قد تتقاطع مع العلامات المرجعية وقد تفارقها.

يمارس الروائي، إذن، حريّته في بناء خطابه. فهو يخيّل ذاته ويجعلها موضوعا للحكاية، فيما هو يسرد حكاية الآخرين أو حكاية الحكاية، كما أنه يربك بنية الزمن فيجعلها متراوحة بين:

– التدقيق التاريخي. وهو ما نلمسه في قول السارد: وتتذكّر بداية ١٩٦٩ عندما كنت طالبا بكلية الآداب، وجاءتكم حافلة إلى العاصمة، وأخذتكم إلى مدينة قابس، وأوصلتكم إلى فضاء واسع يحاذي البحر (...) ورُفعت صور الرئيس ونُصبتْ منصّة كبيرة. ثمّ جاء "أحمد بن صالح" ذو الوزارات الثلاث وألقى عليكم خطابا حماسيا(١٥).

– والإشارات التاريخية التي لا تضبط إلا تخمينا. يقول السارد متحدثا عن أحد المحاضرين الذي التقاه في الخارج وحدّثه عن سليم النجّار ابن مدينته: وقال: ابن مدينتك مفكّر عظيم، التقيته منذ سنوات، في بيروت، أثناء الحرب. كان يتبع إحدى المنظمات الفلسطينية. كان منظّرا لها وهو الذي يصوغ بياناتها وأدبياتها(١٦).

أو الإشارات الزمنية المطلقة أصلا التي يعسر ضبطها حتى تخمينا.

والروائي يعدّد الشخصيات كذلك، ويجعل بعضها أقنعة لبعض، دون أن تفقد هذه أو تلك سماتها المائزة. كما أنّه يلغي الحدود بين أنماط الملفوظ وسجلاّت الكلام والأنواع الأدبية. فالكتابة عربية فصحى ورطانات ولهجات إجتماعية مختلفة وأغان شعبية عراقية وتونسية وأخرى لفيروز. والكتابة فرنسية قديمة وحديثة لكورناي Corneille وموسّي Musset وبول اليوار Paul Fluardmahng بودلير Charles Baudelaire.

لعلّ هذه الإشارات كفيلة بالكشف عمّا بنينا عليه الفرضيتين اللتين توزّع إليهما العنوان الفرعي. ونحسب أنّه بالإمكان توسيع ما ورد فيهما، لأنّ بناء هذه الرّواية مشحون بوعي نظريّ يرى الحريّة قيمة أساسية في الممارسة الكتابية. وهو ما سعينا إلى الإبانة عنه في القسم الثاني خاصّة.

إن المعنى هو الذي يصنع الإنسان، ويحوّله من كائن نوع إلى كائن نوعي تاريخي، لذلك فإنّ رواية "الكرنفال" بطرحها لسؤال المعنى، تكون رواية بحث عن ذلك الكائن النوعي وسط أنواع لها أقنعة البشر، ولكنّها بلا معنى أو هي تفقد المعنى ولا تدافع عنه. وهذا مظهر من مظاهر الأزمة التي تشير إليها الرواية. فالمدينة قد مات فيها السؤال ولم يبق إلاّ ما كان من قبيل الحلم – الكابوس الذي رآه الباردي في آخر الرواية. يقول السّارد: الميّت "فوق السرّاف" و"السرّاف على أكتاف أربعة رجال. ورجال عديدون وراءهم. أصوات تخرج كالحشرجة" الله أكبر (...) وعندما انحنيت إلى رجل منهم همس في أذنك "محمّد الصادق بن الطّاهر الباردي، الدائم ربّي. اهتزّت أوصالك ووجدت نفسك جالسا على السّرير ترتعد(١٧).

هو الكابوس يهيمن على الذّات السّاردة ويجعلها تشهد موتها هي، بعد أن مات المعنى في المدينة.

إذن، هو الكابوس يهيمن على الذّات السّاردة ويجعلها تشهد موتها هي، بعد أن مات المعنى في المدينة.

مات المعنى أو هو يموت وانتحر خليل حاوي وسليم النجّار وحُملَ "الباردي" على "السرّاف" إلى المقبرة. فتحوّل العالم إلى كرنفال. وإذا كان الكرنفال طقسا يخرج به الناس وفيه، عادة، من جحيم النموذج وسلطة الواحد إلى فضاء المتعدّد والمختلف فيذوقون طعم الحريّة، ولو إلى حين، فإنّ من يحوّلون العالم اليوم إلى كرنفال يريدون أن يعيدوا بناء النماذج المختلفة في صورة واحدة ينتفي فيها الاختلاف. وليس هذا السّعي إلا مدخلا إلى قتل الإنسان أو تدجينه وتحويله من كائن نوعي إلى مجرد نوع ضمن أنواع أخرى.

* كاتب من تونس

الهوامش

١–محمد الباردي، روائي وأكاديمي تونسي، يبحث في الرواية والسرديات. أنجز أطروحة دكتوراه بعنوان الرواية العربية والحداثة، صدرت في دار الحوار بسوريا ٢٠٠٢. وله دراسات أخرى منها: نظرية الرواية ١٩٩٦ سيراس تونس، وحنّا مينة كاتب الكفاح والفرح ١٩٩٣ دار الآداب – لبنان.وله كذلك أربع روايات: قمح افريقيا، سوسة– تونس ١٩٨٦، وعلى نار هادئة، دار الجنوب – تونس ١٩٩٧، وحوش خريف، سيراس – تونس ١٩٩٧ والكرنفال، دار سحر للنشر– تونس ٢٠٠٣

٢–محمد الباردي، الكرنفال، ص ٣٢

٣–نفسه، ص ١٩٥

٤– نفسه، ص ٢٧

٥–الباردي، نفسه، ص ٢٩–٣٠

٦–يشير باختين إلى أن الكرنفالية سمة للحياة التي خرجت عن خطها الاعتيادي الغيت فيها القوانين والمحظورات والقيود التي تنظّم وجود الناس. فالكرنفال يقرّب ويوحّد ويربط ويقرن المقدّس بالمدنّس والسامي بالوضيع والعظيم بالتافه والحكيم بالبليد... ويتم التعبير عن ذلك كله في شكل محاكاة ساخرة. راجع مخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ترجمة الدكتور جميل نصيف التكريتي مراجعة الدكتورة حياة شرارة دار توبقال المغرب ١٩٨٦ ص ١٧٧ وما بعدها.

وراجع كذلك Joelle Gardes Tamine, Marie Claude Hubert, Dictionnaire de critique littéraire, Cérés- Tunis, 1998, p43

٧– الباردي، نفسه، ص ٣١

٨– الباردي، نفسه، ص ٣٥

٩– نفسه، ص ٣٩

١٠– نفسه، ص ٦٦

١١– الباردي، نفسه، ص ٣٣

١٢– Dominique Maingueneau, Initiation aux méthodes de l'analyse du discours, Hachette 1976 p11, 12.et - Georges Elia SARFATI, Eléments d'analyse du discours, Nathan 2001-p 14,15

١٣–باختين، م.م ص ١٩٠

١٤– باختين، نفسه، ص ١٨٥

١٥– الباردي، نفسه، ص ٥٣

١٦– نفسه، ص ٣٠

١٧– نفسه، ص ١٩٥

"ليتني أعمى" لمحمد بنطلحة (١)

العمى: بداية القراءة في صفحات العدم

محمد الشنتوفي *



نقطة مضيئة في خارطة الشعر المغربي الحديث هو محمد بنطلحة، يتسم إبداعه بقدرة فريدة على القبض على ناصية اللغة وتطويعها والتحكم في حدودها وجعلها تتشكل وتتحرك وفق تماه ضارب في الشعرية والكشف. يذهب بها إلى أقصاها وإلى مداها البعيد حين يحسن الإنصاف إلى البوح السيريني.

سعيد... كأوليس أن أتناول هذا المسار الشعري المتميز، أن أتناول شاعرا عبر كامل منجزه الشعري الذي لم يكن أبدا منجزا أو طوبوغرافيا، بل رحلة للفكر والقلب حيث المعرفة والحياة عرفت توحدا وانصهارا في نصوص شعرية مثالية تأرجحت ما بين الشمس والظل، صخب الحياة ومواجهة المال، المحدودية والمتاه.

حين سألته إلى أين تسعى يا محمد بنطلحة؟ أجابني إلى أين يتجه العالم؟ أدركت استحالة الرد على السؤال اللغز وأدركت أن السعي متعة وأن الشعر متعة، لقد كان مبصرا حد الاختراق وذلك طول مساره الشعري الذي بدأ منذ السبعينات ولم يحد عن غايته النبيلة قيد أنملة، وكان دائما على يقين تام بأن المبدع الحقيقي هو الذي يفجر الأسئلة ويجترح أسلوبه ومذهبه الفني، وهو الذي يترك بصماته واضحة على خارطة المشهد ... بجرأة ... بقوة (...) فالزمن وحده كفيل بغربلة كل هذا الركام.

المسار الشعري لدى محمد بنطلحة لا تتأتى مقاربته إلا إذا تم القبض على تفاصيل حياته الموشومة بألوان مدينة فاس: مكان الولادة /المدرسة / الجهة الأخرى الجنوبية للمدينة: ظهر المهراز / ثانوية بن كيزان / ورموز المدينة الخارجة عن المألوف والموغلة في الجو العام لحياة الناس: عسالة التي مرة وهبتني إسفنجة حارقة ومررت لي سر الشعر وحجم الخيانة، وحرية "ذلك الأسمر النحيف الذي دوخ أمهاتنا طويلا وآخرون.

...كيف لي
أن أرمم في رحبة القيس أبراج صوتي؟
وكيف سأخدع في بهو مدرسة الشعب وجه المدرس؟
هل أتقيه بمحفظتي.
أم أمد له راحتي بالسلام الخجول؟
وأمنحه زهرتين؟
خرجنا عن الدرس.
ص: ١٢٦

النتيجة: "المعادلة الصعبة، وانبثاق شاعر جوهري يحرس ماهية الشهري في وطنه ولا يمكن بأي وجه أن نفصل فيه بين الإنسان وبين الشاعر حتى في أدق تفاصيل معيشه..."(٢)

اسمح لي أن أقيم بين دواوينك الأربعة: نشيد البجع، غيمة أو حجر، سدوم وبعكس الماء، حتى يأخذوا بيدي ويدخلوني إلى فراديسهم ويعرفوني على أشيائهم الساحرة ويسروا إلى بمواطن الظل والنور.

اللغة الشعرية

اللغة عنده سديم لانهائي وهو حين يلامس بياض الورقة حرفه يفعل فعل القلم ويسبح مفعما باللذة في مساحة البياض. يشكل الحرف نصوصا بصوت الصهيل الراكض إلى مكان معلوم لدى الشعراء تحس من خلاله أن الشاعر اختفى تماما وترك للحرف لجامه:

اهرعي في صهيل الحروف

إلى أرخبيل الجنون

ص ٥٧

إنها تسعى لإعادة طرح أسئلة الكائن من جديد عبر بناء تصوري يتأسس على مكونات الصورة الشعرية المتشعبة والمتنافرة أحيانا، وهي دعوة لوعي بالقصيدة بشعار النفاذ إلى المعنى قصد توسيع مجال استغلال الحرف وانطلاقه وكثافة الأبعاد فيه:

أقيس كثافة الأبعاد

فهذا البحر مرآة

ص٨٨

كذلك تحبل لغته الشعرية بكلمات منتقاة وقليلة التداول في النصوص الشعرية:

هذا دمي

غارق في رداء الثواني

ولك فمي

عالق في غبار الأغاني

وفي هودج اللغة المنسية

ص٥٢

ومن فعله باللغة عدم فصلها عن الوجود: ما الذي يعرو

-إذن-

خذ الطبيعة

كلما زوقت بالبقدونس البري

جيد الأبجدية؟

ص١٧٧

وجعلها تستعمل وتذكي الحواس الأخرى كالسمع مثلا:

يجيء

من سيبعثر الغابات

-مثل بيادق الشطرنج-

في سمعي

يبعثرها بأبسط صيحة

ص١٧٩

وفي صمت الوعي الأصيل يظهر لنا ما تريد الكلمات أن تقضي به ويعري النواة الدلالية ويذكي قوة الشحنة الوميضية

هو شاعر يتتبع عتمة أفق الكلمات التي تتماهى إلى ما لا نهاية داخل المتاهات المدوخة للمساحة الداخلية كما يقول

لديها: ساحر يروض أفعال التسمية وصيغ التعبير المجازي. إن المبدأ الأساس هنا هو تداخل عناصر الصورة الشعرية وحمل المتلقي على الاهتمام الكامل المتأمل بالنص كمفارقات ومساحات دلالية ومدى خصوبة الخيال وقوة الإدراك الداخلي، أنا لا أتكلم هنا عن مركبات، بل عن شعر موغل في الشعرية، شعر ذي سمات جوهرية متأسس على الفعل الخيالي المحض، ينبني على محاور علائقية متداخلة فهو يتسم بالتلقائية التي لا تخلو من مراقبة مقصودة من أجل تحقق الاحتواء والمفاجأة، وكذلك اللاتعيين سواء في المحتوى الخيالي أو في جانب الظل منه.

الصورة الشعرية عنده تجنب الوضوح لكنها متماسكة البناء وغير موجهة كما أسلفنا. وكلما اشتد عدم وضوح الصورة قلت عناصر كالتكرار والدقة والضبط ومالت إلى الانسياب كالماء -الذي يحبه الشاعر كثيرا- والذي يوسع جغرافية المساحة:

فاتسع

في الرأس نهر يمر، وزويعة. ثم تأتي

الطيور من الحوز نافرة الريش،

مناقرها يابس والرسائل تحكي

ص ٢٦

وهو ما يسمح بالانفتاح والتجاوز المتجدد. ولعل الشاعر قد استوعب حقا الدرس الهايدجيري المتمثل في عدم جدوى ثنائية الواقع / اللاواقع. فالوجود زمنية مفتوحة الإمكانيات والعيش الأفقي كان عنده سفرا لاستكناه منابع الشعر الحقيقية.

الشعر الأفقي

الوجه المغيب هو ما يبحث عنه الشعراء وما يسائلونه دوما ويدون كلل، هذا المغيب عن الحواس والمعنى.

نصك الغاب: ثلج

ورذاذ

وبرد

ص١١٨

وجه القمر الآخر الذي لا نراه والجانب الأصم للسماء والواجهة الأخرى للسور ونواة الحجارة. إن البحث عن الأفق الداخلي يساهم في تأسيس النص الشعري:

كان الروح أسطول

وافق

ص١٨٤

هذا الدأب الحثيث - الذي لا يؤمن به ويصدقه إلا الشعراء- في جعل هذا المغيب أمرا مرئيا وظاهرا والقبض على محور الهاوية.

هو شاعر يتتبع عتمة أفق الكلمات التي تتماهى إلى ما لا نهاية داخل المتاهات المدوخة للمساحة الداخلية كما يقول (.هذاشقي إن الموضوع ليس سوى ذلك الهروب إلى ذاته، إلى أفقه المتقهقر أبدا. وهو دليل على القدرة القادرة على الاستيعاب وعلى المجاوزة الدائمة للمبتذل التي تفتح أبواب التأويل على مصراعيها وتمدك بإمكانية تجاوز المقاربة الواحدة إلى باقة من أدوات التحليل والبحث دون أن تقصي أبدا هامش المحجوب والغامض على حد قول Husserl، ويبقى دائما أفقا غير متجل لكنه مدفوع إلى ما لا نهاية التي عند الشاعر هاوية:

على كتف الهاوية

تسترد الهتافات برزخها

والنواعير ترتقن ذاكرة الماء

بالضجة المفتراة

وذاكرة اللغم

بالأغنية

ص١٢٠

إن الشاعر لا ينظر إلى الأشياء معزولة، بل يبصرها مركزا لأفق بأكمله، فهو لا يغتر بالأفق الملبد بالرؤى (ص١٠٤) هذا الأفق المنفتح واللامتناهي لا يتحدد بأي مجال استيعابي، إنه يحس العالم ويستوعب تقاطعات أفق الأشياء الداخلي والخارجي، الإحساس بالعالم الذي يميز حسب



(Valery.) ٣ (التجربة الشعرية وهو ما يخالف فيه ما يسمى بشعراء الجيل الجديد بالتقاط اليومي والجزئيات الهامشية للمعيش، الأمر الذي يفرض التركيز على شيء وإقصاء ما تبقى.

وحين تلمس العتمة كان العارف والمدرك أنه رغم إبصار الفرق بين هذا الأفق المعين وذلك الأفق فالعالم لا يستطيع أبدا أن يتجلى تماما. (وما في خيالي سوى مقعد للهيولى. ص١٩١) فراح يحدق في هامش العتمة التي تنفلت أبدا للنور لأن العالم علاقة رهينة بعدم قد ندرك كنه وحجم وزخم ولون العلاقة، لكن هو يفضل اللامحدودية ويتعلق أكثر بالذهاب إلى العمق بدلا من تلمس الشكل والأفق بدلا من التركيب.

وحقا مع التماس المعتم للعالم يبدو أن تركيب الأفق يتأسس على عمى مطلق لا تستطيع أية شحنة ومـيض أن تجلوه. إن العالم كأفق مطلق سام، يقول C. Axlos، هو لامرئي رغم أنه يكتنف الرؤية بكاملها. وحين تمنع هذا العالم أن ينجلي للشاعر ويدركه بالرؤية الكاشفة بعدما طاف على سلالم الآفاق، ركب مطية أخرى مغايرة تماما، بل نقيضه كي يلتمس الخيوط التي تسحبه إلى هذا الكائن / المتاه. هذا الكل اللاشيء الذي يحتوينا ويبيدنا.

إن أهمية مسار الشاعر في نظرنا انطلقت من اكتشاف المظاهر التركيبية لآفاق الأشياء الداخلية والخارجية وذهبت تدريجيا إلى قوة اقتراحية أعادت تشكيل العلائق وإخضاع اللغة كي تذكي وتنير مواطن العتمة في الكلمات وتجسد العلائق البناءة في حدود إرادة القبض على تلابيب القصيدة كنسق كاشف للحياة والمستقبل.

يدرك أن شعرنة الخلاصات المنتهية والتامة مستحيلة المنال هي متاهة متمنعة:

...أحيث تكون المتاهة أقرب
تبدي القصيدة ما يشبه الغنج
حرف يطل
وآخر يهرب؟
ص١٢٥

لأن طبيعة الاحتمالات والطاقة التوليدية تنسج أبدا إمكانات متجددة للإبداع والخلق والكشف، فهذا العالم يقترح نفسه للشاعر كأضمومة كليانية تمكن من التناول الشامل وتتيح تحقق الرؤية الشاملة، ولكن كمتاه لا منتهي حيث أن نقطة الانسحاب فيه تمرق دوما وراء كل نظرة. وما يتردد كثيرا لدى البسطاء "ما أغرب الأشياء والعالم" هو عند الشاعر نسق مطلق مركب لا يضم أي سمة للوضوح والتجلي.

لماذا كل الأشياء تبقى دوما خارج التناول هو هروبها المستمر عبر المتاه الذي لا يولد إلا متاها آخر، لقد تساءل بودلير عن سر هذا المتاه المتجدد الذي باشره شاعرنا مرة كعدم ومرة كهاوية - الذي عنده لا يقاس إلا بحجم العمق السفلي والذي تجلى عند رامبو كطبقات صعودا نحو تحقيق الإشراقات السامية، والذي عند سان جون بيرس ليس بارتقاء ولا نزولا، بل في كثافة وحجم العلائق ما بين كل ما هو أفقي حد شساعة الوجود ذاته.

الشاعر الحقيقي هو الذي يعيش دائما "محاولة التجاوز" لأن عالمنا وفي كل لحظة يحبل بإمكانية التمظهر والظهور كعالم آخر مغاير، والأمر لا يتحقق إلا بالطاقات والإمكانيات الخاصة والحميمية التي يتميز بها الشاعر دون سواه. إن كل شاعر يبدأ بمحاولة تجاوز الذات أولا بالبحث والقبض على حدوده وتلمسها في كل أبعادها داخليا وفي علاقتها مع محيطه المحسوس والمعنوي، كي يصطدم بشساعة الوجود فيتجاذب بين التحمس والقلق اللذين لا يشكلان سوى وجهين لعملة واحدة: الغرق في المتاه.

لا نراه لا يهتم بالمحافظة على التوازن لأن كل ما هو واقعي أو ملموس هو أصلا مخروط حتى البحر الذي يستهويه كثيرا هو على خط مستقيم (٤) هذا التوازن الذي يحمله دوما إلى أبعد من خسارته:

"...لم
نذرت الظل
طريقا لعميان
أكنت تدرك
أن العمى سيصير ضوءا لمبصرين.(٥)

-مشاهدة في الأفق المحجوب للمرئي:

إن أول من أشار للموضوع هو الناقد الفرنسي جون طورطيل الذي لامس الآثار الأولى لحداثة البصري "فالشاعر المعاصر يبدو أقل إحساسا بسلطة البصري وحدوده". (٦) لأن المجال البصري لا يمكن أن يأخذ الأسبقية لأسباب قد تبدو متناقضة: مرة لأنه يهب البصري قيمته الحقيقية ومعه المرئي شكلا ومغزى، ومرة يتيح الولوج إلى مغالاة اللامرئي اي حلكة المعاني والمغزى.

ولأن نظرتنا للأشياء تبدو أحيانا كسور ضد تهديد المتاه واللامعنى والمدار، يقطن العين ويرسم شكلا مضاهيا لذي تقتطعه نافذة من الحائط، ومن مساحة الظل تتدفق الكلمات التي تنير العالم بمعنى ما.

العمى ليس استحالة مادية للرؤية أو البصر، بل هو اختيار واع ينم عن ذات شاعرة تسعى إلى القبض على الخيوط القصوى للكُنه الشعري. إن المرئي لا يهب ذاته إلا من زاوية واحدة في قلب الرؤية تقطن الاختفائية والاكتشافية التي تؤدي إلى إعادة تعريف الكائن نفسه، بالنسبة للشاعر إن الفعل المتسم بالعمى - الذي يقحمه منحى جمجمتنا في المجال البصري- هو الذي جعل الشاعر دائما يتأرجح داخل هامش واقع منفلت أبدا.(٧)

إنها محاولة ارتقاء داخل تركيبة المجال الرؤيوي إضافة إلى ما يقترب منه وما ينأى عنه وكذلك أفقه الممكن، ارتقاء لا يعني أبدا أن الكائن يتواجد ما وراء المرئي داخل مدار مستقبل من الواقع: عن جوهر الغياب هو في قلب كل تواجد، المغيب ينكتب داخل نصية المرئي لا ينفصل عنه كالجهة الأخرى للمكان. بهذا المعنى تتوحد هذه الأضداد "السرية" المتناقضة لاستحالة التواجد دون الآخر وهو ما سماه هيدجر "الاختلاف الأنطولوجي".

هل هو رفض لهده الحياة العنيفة بحروبها ومآسيها وأوبئتها والظلم السائد/ السيد فيها أم أن الأمر ليس سوى نزق عن المجاز والبلاغة.

* باحث من المغرب

الهوامش:

١- ليتني أعمى: محمد بنطلحة مجلة فضاءات مستقبلية ٢٠٠٢ .(أعمال كاملة)

٢- ثمة حيث كل قطرة محيط. عبد السلام المساوي العلم الثقافي ليوم ٢٠٠٤/٠٦/٢٦

٣- ropos sur la poésie 1363

R. Journond: les objets contiennent l`infini (4)

٥- نص دم للأنبياء من كتاب المحن صلاح بوسريف

J.Tortel: Feuilles tombées d`un discours.1984. p80 (6)

Le visible ne s`offre au regard qu`à partir d`un point aveugle. (7)

البكاء الحميد

● أحمد الخطيب *

البكاءُ الحميدُ
على طللٍ واقعٍ في القصيدةِ
يسعى إلى أن يسوقَ الطبيعةَ
يوماً بصلصالِها

والبكاءُ الحميدُ الذي فرَّ من جفنِ أمي
صباحاً،
نما كالمياهِ على وردةٍ في الغيومِ
وصبَّ على كأس وحدتها
في المساء تمائمَ أطفالِها

كأنَّ البكاءَ الحميدَ أتى طارقاً بابها
من وراء سيوفٍ تغاضُ بأنصالِها

حيّرتني البدايةُ
أمشي إلى خاطف لذة البوح
أم أنتمي لسؤالٍ غريرٍ
يناهلُ في الحب ماءَ زُلالِها

البكاءُ الحميدُ
يُكوّرُ تحت الشفيف
من الحزنِ
صمتاً طويلاً
يسوقُ الحديثَ إلى
بحرها
ثمّ ينده في السر
جوعَ عيالِها

كأنّ البكاءَ الحميدَ
يئنُّ على حجرٍ طالعٍ
من أنين رجالِها

حيّرتني البدايةُ
من أوّل السطرِ
حتى إذا أثقلتني النهايةُ
فُزْتُ بها
وانشغلتُ كما الضوء بالصوتِ
فصلاً يطالُ الحنانَ
إلى العش كمّاً ونوعاً
ولم ينحدر مثلَ باقي التخومِ
شيوعاً لبسطِ خصالِها

البكاءُ الحميدُ على خد أمي
مرايا تحزُّ الجبالَ،
وإن مرّتِ الساقُ بالساقِ يوماً،
تساقُ إلى حدثٍ طاعنٍ في رحيل خيالِها

ليس شرطاً
أقولُ شعراً،
ويكفي
أيُّ بشرى لسنّتي بعد خوفي

سيّلتني من الغمامةِ أرضٌ
جُلُّ أوصالها منابعُ حتفي
فاقرئي طائري وحطّي بنثري
إنّ كلَّ الكلامِ رهنٌ بسقفي

ما الذي حولَ اللامَ
تحت البكاء الحميدِ
إلى قمرٍ نافلٍ،
وهيَ تدنو من الفاءِ في شمس أحوالِها

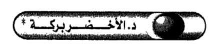
البكاءُ الحميدُ إذن
وحصّةُ غيمٍ قديمٍ
أتى من شمالِ المدينةِ، حتى
يُرقِقَ في الكشفِ وجدَ ظلالِها



* شاعر من الأردن

القصيدة الجاهليّة وانطولوجيا الشكل

الذاكرة - الجسد - الإيقاع



د. الأخضر بركة *

١-الشفويّة والشكل الشعريّ:

تقوم اللغة، في الثقافة الجاهلية الشفويّة أساساً على تحويل العالم من الوجود البصري إلى الوجود الصوتي. فالكون ضمن هذه الثقافة لا يدخل منطقة الوعي البشري إلاّ بتحوّله من كونه مرئيًا إلى كونه مسموعا، أي أن تغدو الأشياء أصواتاً. بيد أنّ الصوت محكوم بالزمن، فما يكاد النطق ينتجه حتّى يتلاشى فيزيائيًا. الصوت بوصفه علامة لغويّة منطوقة يرتبط أساسا بالكلام الذي هو واقعة خطابيّة مشروطة بالزمن. هو حدث معرّض للزوال يقتضي التثبيت. من هنا كان لابدّ من الشكل اللغويّ الذي يحفظ الكلام من التلاشي، والذي له ما للكتابة من قدرة على التسجيل أو التقييد دون أن يكون الكتابة بالذات. وهو الشكل الذي يرتبط إلى حدّ ما بميكانيزم الذاكرة السمعية في الحفظ والنسيان كما يمكن أن يمثّله نموذج القصيدة الجاهليّة.

إنّ فكرة الأصل الشفاهيّ للشعر العربيّ القديم تعني أنّ القصيدة شكلٌ تكوّن في مناخ ثقافة صوتيّة سمعيّة من جهة، ويعني من جهة أخرى أيضاً أنّه تعبيرٌ طبيعيٌ عن حاجة الكلام البشريّ إلى التثبيت ضمن بناء صوتيّ خاصّ منزاح عن نمط الكلام العاديّ حتّى لا يتلاشى مع الزمن. وهو بذاك بناءٌ خاضع بالضرورة لمنطق الذاكرة في الرواية أو في التخزين. الشّعر بوصفه (لغة - ذاكرة) ينتج شكلا له وظيفة الحماية والحفظ والنقل. إنّه بهذا المعنى وسيلة أساسيّة في المجتمع الشفاهيّ لتخليد ما يقوله النّاس، أو ما ينتجونه من معرفة وما يحصّلونه من خبرات وتجارب حياتيّة حين لا تكون هناك كتابة. إنّه بوجه ما تقنية تذكّريّة (mnémotechnique) . فأمورٌ فنيّة معيّنة في القصيدة من قبيل القافية والتكرار ولُعَب تقنية أخرى على مستوى الصوت ونظام التوازي تساعد ولا شكّ عمل الذاكرة. ثمّ إنّه لابدّ من التمييز هنا بين تثبيت الكتابة لما هو مجرّد حرف بصريّ، وبين التثبيت الشفويّ لما هو الكلامٌ الحيّ، الكلام دون الحرف، في علاقته بالحضور الجسديّ للمتكلّم.

ذلك يعني أنّ ما تثبّته الكتابة هو الملفوظ فقط. بينما الشفويّة تثبّت ما هو أكثر من ذلك. أي ما يمكن تسميته بالتلفّظ إلى حدٍّ ما. فالعودة إلى النّص الشفاهي شفاهيّاً يعني إعادة إنتاجه في حضور متلقٍّ، مع يتبع ذلك من مصاحبة حركات الجسد وتنوّع نبرات الصوت. يعني ذلك أيضاً أنّ التثبيت الأوّل يكون لما هو نصٌ، وهو أمر ينطوي على مسألة التحوّل من الخطاب إلى النص، أي من السمعي إلى البصري. أمّا التثبيت الثاني فهو بقاء الخطاب الشعري بصورته الأولى تقريباً، إنشاداً ورواية، ما دام يتلقّاه السمع لا البصرُ.

القصيدة بهذا المعنى، وبوصفها نصّاً شفاهيّاً، تشتغل من حيث بنيتها الصوتيّة الإيقاعية لصالح ذاكرة الراوي. كما تشتغل في الآن ذاته بشكل يجلب انتباه المتلقّين الذين يُتَوجَّه إليهم عياناً. هذا من ناحية. أمّا من ناحية أخرى فهي أيضاً بنية تتأسّس على مكوّنات جسديّة مُضمرة في اللغة. فالتركيب الشفويّ يستنسخُ إيقاعات الجسد. تقطيعات التفعيلة تتزواج مع النفس. كذلك يتزاوج الإيماء والنطق. وتظهر أمور لغويّة أخرى من مثل التكرار والتضادّ والتناظر والقلب والتوازي والسجع. وهي كلّها أمورٌ تسهّل عمل التخزين في الذاكرة، وتضمن تواطؤ المتلقّي السامع، كما تسمح في الوقت ذاته بالخلق عن طريق لعبة التنوّع إلى ما لا نهاية.

يبدو، وفي ضوء هذا المنظور، أنّ الشعر الشفويّ هو كتابة على متنٍ غير بصريّ هو متن الزمنيّة نفسه وفق قوانين تركيبيّة معيّنة يمكن تلخيصها ضمن مثلّث: الذاكرة، الجسد، والإيقاع. وهي التي بموجبها يتمّ إنتاج الشكل الشعري الذي يحمي القصيدة من الزوال أو التلاشي أو التفكّك البنائيّ الذي قد يتسرّب إلى لغتها من كثرة الرواية. إنّها بهذا المستوى شكل رمزيّ له خاصيّة الثبات في الثقافة الجاهليّة، يحمل معنى المواجهة مع الزمن الذي يمحو ويغيّر أو يدمّر. إنّها تخليد صوتي للعالم المرئيّ المحيط في خضمّ حركة الكون العارمة التي لا يوقفها شيء، وهي بذاك تخليد للكائن نفسه أيضاً. فإن كان العالم بيت الفناء الذي لا فكاك منه، فاللغة في القصيدة بيت البقاء الرمزيّ. تقول الخنساء في هذا المعنى:

> **وقافيةٍ مثل حدّ السِّنان**
> **تبقى ويهلك من قالها**

لا بديل للغة القصيدة وهي تنحو منحى الثبات في الذاكرة من أن تولد إيقاعاً. فالتشكيل الصوتيّ للكلام هو ها هنا الكتابة والمتن الذي يُكتبُ عليه في الوقت ذاته. الأمر الذي يضع الشعر في فضاء الثقافة الشفويّة في منطقة وُسطى بين الكلام العاديّ وبين الغناء يمكن تسميتها النشيد (ولعلّ هذا ما يجعل من الكلام الشعريّ في خضمّ هذه الثقافة خطاباً يقول ليس بالكلمات وحدها بل أيضاً برنين

الكلمات) في التركيب العام. وهو ما يجعل قيمة القصيدة تكمن في كيفيّة القول لا فيما يقال. فالشاعر يقول حياة القبيلة في مختلف صورها المعيشيّة. ولكنّ ما قد يميّزه عن الشعراء الآخرين هو الطريقة التي سيقول بها تلك الحياة. القصيدة بهذا المستوى خطاب إيقاعيّ. إذ تفرض فيه الصورة صوتيّاً على الانتباه ويكون للوزن تأثير دلاليّ. وهذا يقتضي أيضاً حضوراً جسديّاً للسامع المتلقّي وللباثّ الذي يغلب أن يكون الشاعر نفسه.

ضرورة التركيب الإيقاعيّ للكلام الشعريّ تفسّر أيضاً علاقة الإنسان الشفاهيّ باللغة التي يفكّر بها. فهو في مثل هذا الوضع مضطرّ لأن يفكّر تفكيراً يستطيع تذكّره. بمعنى أنّ الحاجة الحافزة للتذكّر تقرّر تركيب الجملة نفسه. وهو التركيب الذي تظهر فيه نسبة الاحتفاء الكبيرة بالنظام الصوتيّ. فاللغة هنا شكلٌ يُسْمَعُ، تتلقّاه الذاكرة عن طريق الأذن، وليست شيئاً يُرى تتعامل معه الذاكرة البصريّة كما هي الحال في ثقافة الكتابة في العصر الحديث.

بعض الدارسين الغربيين للثقافات الشفاهيّة حاولوا وصف لغة الإنسان الشفاهيّ وتفكيره انطلاقا من ميزات تركيبيّة معيّنة تطبع اللغة بالضرورة حين لا تكون هناك كتابة، وهي أنّ الشفاهيّ يميل إلى التفكير بلغة تقوم على الصيغ الجاهزة ليسهل عليه الحفظ والاستعادة عند الحاجة، وأنّ الجمل تقوم غالباً على العطف بدلاً من التداخل لئلاّ يصعُبَ تذكّرها، وأنّ اللغة تخلو من الفائض اللفظي غير المستعمل ومن المفاهيم التجريديّة لارتباطها باليوميّ الحياتيّ وبالمحسوس وبالتواصل العينيّ بين الأشخاص وجها لوجه.

قد يكون لما تقول بهٍ النظريّة الشفاهيّة شيءٌ من التطابق مع بعض أوجه لغة الشعر الجاهليّ. كما قد يكون من السهل أنّ نرصد مشتركاً في البنى والصور والصيغ والموضوعات بين معظم قصائد الجاهليين، وما يمكن تسميته بالتصحيفات التي قال عنها دوسيسير Anagrammes في وصف التداخلات النصيّة. بيد أنّ هذا وحده لا يكفي لأن يفصل أحدٌ القولَ في هذا الشعر، ولا لأن يفسّر إبداعيّته انطلاقا من نظريّة التأليف الشفاهيّ. إذ يبقى دائما أنّ القصيدة الجاهليّة شكل يقول تجربة

حاول بعض الدارسين الغربيين للثقافات الشفاهيّة وصف لغة الإنسان الشفاهيّ وتفكيره انطلاقا من ميزات تركيبيّة معيّنة تطبع اللغة بالضرورة حين لا تكون هناك كتابة، وهي أنّ الشفاهيّ يميل إلى التفكير بلغة تقوم على الصيغ الجاهزة

الجماعة ضمن قوله تجربةَ الشاعر الفرد. وهو بذاك شكل رمزيّ لا يملكه الشاعر وحده. فمن الطبيعيّ والأمر كذلك أن نقف فيه على تلك الظواهر اللغويّة المشتركة التي يتّكئ عليها أصحاب النظريّة الشفاهيّة في تفسيرهم التعميمي للشعر الجاهليّ. فالقصيدة هي أكثر من مجرّد كونها مجموع صيغ جاهزة تحفظ تفكير الإنسان الشفاهيّ من النسيان. إنّها شكلٌ رمزيٌّ مبنيّ بكيفية يمكن أن نقرأ من خلالها أنطولوجيا علاقة الكائن بالوجود. شكل نقف فيه على علاقة الإنسان بنفسه، وبالآخر، وبالزمن والمكان وما لهما من خصوصيّة تنتجها طبيعة الحياة في الصحراء. وهي هنا على مستوى اللغة بالخصوص علاقةٌ أساسها التحويل من المرئيّ إلى المسموع، من الأشياء إلى الأصوات(الكلمات) ضمن بناء إيقاعيّ له خاصيّة الثبات. وبكيفيّة تنزاح فيها اللغة عن استعمالها العاديّ لتدخل في فضاء المجاز بأشكال شتّى.

لا غرو في أنّ مسألة البناء الصوتي للقصيدة الجاهليّة قد لعبت دوراً كبيرا في تكريس شعريّة السماع في الفكر النقدي العربي القديم، بحيث إنّه ما كان للعربي أن يستسيغ شعرا، أيّاً كانت روعته البلاغيّة، خارج نظام الوزن والقافية. فجوهر الشعر قد حُدَّ بالشكل الصوتي العروضيّ في علاقته بالذائقة السمعيّة. وفي آراء النقّاد القدامى كثير من المصطلح التحليليّ الذي يؤكّد هذه الجماليّة الصوتيّة. فحين يقول ابن طباطبا مثلاً" الشعر أسعدك الله-كلامٌ منظومٌ بائنٌ عن المنثور الذي يستعمله النّاس في مخاطباتهم، بما خصّ به من النّظم الذي إن عُدلَ عنه مجّته الأسماعُ، وفسُد على الذّوْقِ" أو يقول مثلاً: "الكلام جسدٌ وروحٌ، فجسده النطقُ وروحه معناه". فإنّ كلمات من مثل الأسماع وارتباط الذوق بها، أو النطق واعتباره جسدَ الكلام تكشف مسألةَ انحصار مفهوم الشعر في كونه لا يخرج عن البناء الصوتيّ للغة. وهي مسألة تفسّر مدى ارتباط الشعريّة بجماليّة الصوت التي تبدو أمراً متجذّراً في الأصل الشفاهيّ للأدب الذي تمثّل القصيدةُ الجاهليّةُ نموذجَه الأوّل. كما تُبْرِزُ اتّكاءَ الذائقة على المعايير السمعيّة من جانب المتلقّي في التعامل مع الإبداع الشعريّ. فالجاحظ حين يعمد إلى إبراز قيمة الصوت في لغة الأدب، يصفه بما يلي: "الصوت هو آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظاً ولا كلاماً موزوناً ولا منثوراً إلاّ بظهور الصوت، ولا تكون الحروف كلاماً إلاّ بالتقطيع وبالتأليف. وحسن الإشارة باليد والرأس من تمام حسن البيان باللّسان مع الذي يكون مع الإشارة من الدلّ والشّكْلِ والتقتّل والتثنّي، واستدعاء الشهوة وغير ذلك من الأمور".

بقدر ما يمكن أن نقف في هذا الكلام على أسس تقييمية للكلام الأدبي في الفكر النقدّي إبّان العصر العبّاسي، يمكن أن نقف فيه أيضاً على وصف أساسيّ للكلام الأوّل الذي يمثّله النصّ الجاهليّ، خاصّة فيما يتعلّق بالتأليف الصوتيّ للغة بالشكل الذي يضمن ثبات الكلام خارج المتن البصريّ عند الكتابة. هذا من جهة. أمّا من جهة أخرى فإنّ الجاحظ يقارن بين لغة الجسد الإيمائيّة ولغة اللسان ليظهر أنّ حسن هذه هو مثل الحسن في تلك. والحسن هنا لا نراه إلاّ في دقّة تحقيق التواصل على مستوى الوظيفيّة الإبلاغيّة للغة. ونراه كذلك في الجمال الذي تتذوّقه الأذن على مستوى الوظيفة الشعريّة. بيد أنّ ما هو أهمّ من ذلك في الأمر هنا هو مسألة التمفصل اللغويّ أثناء النطق من مثل النبر والترنّم وغير ذاك من صيغ التلفّظ التي لا تظهر في الملفوظ وحده حين يكون نصاً مكتوبا على الورق. وهو ما عبّر عنه باستعارته للغة الجسد كالدلّ والشكْل والتقتّل والتثنّي، واستدعاء الشهوة. ولنا أن نتأمّل

في هذا الوصف مدى ارتباط الجسد باللغة على مستوى التلفّظ، أي خلال الكلام، مع ما في ذلك من التنوّع الصوتيّ الذي تغدو به الكلمات تدلّ ليس من حيث معناها القاموسيّ ولكن من حيث تركيبها النحويّ والصوتيّ أيضاً ضمن قانون النظم، ومع المصاحبة التعبيريّة للجسد حين التلفّظ.

الاشتغال النوعيّ على الدالّ بهذه الكيفية التي تُولى فيها عناية فائقة بالجانب الصوتي هو أيضاً أمر يرتبط بما يمكن تسميته بتأليف المختلف صوتاً ودلالةً. فقيمة الصوت في علم اللسانيّات لا تبرز إلاّ باختلافه عن السابق وعن اللاحق على مستوى الكلمة وعلى مستوى تركيب الجملة. وهذا شيءٌ يعبّر أيضا عن تنظيم زمنيّ لتعاقب الأصوات بشكل يبرز تميّزها في السمع وبشكل يخضع في تقطيعه لحركات نَفَس المتكلّم. ولنا أن نتأمّل هنا القصيدة الجاهليّة من حيث أنّها تركيب أساسه نظام النطق المتراوح بين السكون والحركة وارتباطه بالجسد على مستوى عمليّة التنفّس. هذا التأليف لما هو مختلف على مستوى الصوت هو أساس جماليّة النطق الشعريّ. وقد عبّر عنها أبو حيّان التوحيدي بشكل أعمقَ في المقابسات.يقول:"سئل أبو بكرٌ القومسي: ما معنى قول بعض الحكماء: الألفاظ تقع في السمع، فكلّما اختلفت كانت أحلى، والمعاني تقع في النّفس فكلّما اتفقت كانت أحلى؟ "فكان جواب القومسيّ يدور حول أنّ الحسّ من صفاته التبدّد فهو تابعٌ للطبيعة. وأنّ اختلاف الألفاظ يوافق خاصيّة التكثّر في الحسّ. وأنّ النفس متقبّلةٌ للعقل، فكلّما ائتلفت حقائق المعاني عند ورودها على العقل وافقت نزعة التوحّد وكانت أنصع وأبهر. هذا المفهوم للتبدّد ظاهراً في مقابل التوحّد باطنا يظهر قانون اللغة القائم على مسألة إنتاج المعنى عن طريق عمليّة تركيب المختلف اللفظي. فالقيمة اللّسانية للصوت الواحد لا تكمن فيه هو في حدّ ذاته، بقدر ما تنتج من اختلافه عن الصوت الآخر السابق والصوت اللاحق في الكلمة الواحدة وعلى مستوى تركيب الجملة أو المقطع. وهو ما يتجلّى بشكل خاصّ ضمن ما يسمّى بالنبر خلال عمليّة الكلام. لكنّ ما يجمع الكلام ضمن شكل عامّ شفويّ هو هذا الاشتغال الصوتيّ على الدالّ اللغوي ضمن قوانين ثابتة من مثل التوازي والتساوي في

القصيدة الجاهليّة، بناء صوتيّ، ينشأ من لحظة مواجهة الغياب في العالم الخارجي. بمعنى أنّه تمثيل مسموع لعالم المرئيّات، وهو بذلك يعكس إلى حدّ ما بنية وعي الكائن بوجوده.

المقاطع التي قد تقلّ أو تزيد على الجملة نحويّاً لخضوعها لزمن النّفَس أو لنقل" لزمن النطق والتي تتجلّى من خلال نظام العروض". بيد أنّ ما يمكن الوقوف عليه قبل ذلك هو مسألة العلامة اللغويّة في حضورها الصوتي مقابل غياب مرجعها في عالم الواقع. فالقصيدة الجاهليّة، كما سيأتي، بناء صوتيّ، ينشأ من لحظة مواجهة الغياب في العالم الخارجي. بمعنى أنّه تمثيل مسموع لعالم المرئيّات، وهو بذاك يعكس إلى حدّ ما بنية وعي الكائن بوجوده.

لعلّ أهمّ نظريّة نقديّة في التراث العربيّ تمّ الوقوف من خلالها، وإن بشكل غير مباشر، على مسألة التحوّل هذه من البصريّ إلى السمعي في بناء القصيدة القديمة هو ما جاء في كتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء "لحازم القرطاجنّي.

يربط حازم بين البيت الشعريّ الذي هو صوت وبين البيت الشّعْري الذي هو خيمةٌ في المكان بشكل لا يفسّر فقط مسألة أنّ الأوّل هو محاكاةٌ للثاني، بل يثير قضايا أخرى جوهريّةً من مثل العلاقة بين اللغة والعالم، والحضور والغياب، وفكرة الدائرة والبناء الزمني للمكان. يقول حازم: " ولمّا كان أحقّ البواعث بأن يكون هو السببُ الأوّل الداعي إلى قول الشّعْر هو الوَجْدُ والإشتياق والحنين إلى المنازل المألوفة وألافها عند فُراقها وتذكّر عهودها وعهودِهم الحميدةُ فيها، وكان الشاعرُ يريد أنْ يُبقيَ ذكْراً أو يصوغَ مقالا يخيّل فيه حالَ أحبابه ويقيم المعاني المحاكيةَ لهم في الأذهان مقام صورهم وهيآتهم ويحاكي فيه جميع أمورهم حتّى يجعل المعاني أمثلةً لهم ولأحوالهم أحبّوا أن يجعلوا الأقاويل-التي يودعونها المعاني المُخيّلة لأحبابهم المقيمة في الأذهان/صوراً هي أمثلةٌ لهم ولأحوالهم-مرتّبة ترتيباً يتنزّل من جهة/ موقعه من السمع منزلة ترتيب أحويتهم وبيوتهم ويوجد في وضع تلك بالنسبة إلى ما يدركه السمع شبهٌ من وضع هذه بالنسبة إلى ما يدركه البصرُ. فقد تقدّم أنّ المسموعات تجري من الأسماع مجرى المرئيّات من البَصر(...) فقصدوا أن يحاكوا البيوت التي كانت أكنان العرب ومساكنها، وهي بيوت الشّعْر، لكونهم يحنّون إلى اذّكار ملابسة أحبابهم لها واستصحابهم لها واشتمالها عليهم بالأقاويل التي يقيمون المعاني المنوطة بها في الأذهان مقام صورهم وهيئاتهم ويجعلونها أمثلةً لهم ولأحوالهم. فيكون اشتمال الأقاويل على تلك المعاني مشبّها لاشتمال الأبيات المضروبة على من قصد تمثيله بها وأن تجعل تذكرةً له. ويكون بين المعنى والقول من الملابسة مثل ما كان بين الساكن والمسكن".

اللافت في كلام حازم هو مسألة ربط ولادة الشعر عند الجاهليين بظاهرة الحنين والتذكّر لما صار طيّ الماضي. وهذا يجعل من القصيدة شكلا أساسه مواجهة الزمن الخارجيّ بتحويل ما صار ماضياً بالفعل حاضراً باللغة وفيها. ثمّ كذلك نعته غير المباشر لوظيفة الشعر هنا من أنّها تقوم على تحويل الوجود الفعلي(الأحباب والبيوت وغيره) إلى وجود رمزي(الأقاويل والصور والأمثلة). يبدو وكأنّ لغة الشعر أساساً تولد من الغياب أي من تسمية العالم والأشياء وقد أمست ماضياً مختفياً، وهو أمر مبنيّ على التحويل لها من الوجود المرئيّ إلى الوجود الصوتي.

إنّ المقابلة بين بيت الشّعْر وبين بيت الشّعْر هنا هي مقابلة بين عالمين اثنين: عالم الواقع وعالم اللغة. غياب الأوّل أو موتُه حضور الثاني وحياتُه. القصيدة بهذا البناء الصوتي هي إنقاذٌ للعالم المتلاشي وهي أيضاً تحدٍّ للزمن الخارجي بزمن آخر شعريّ. إنّه بيت الوجود الذي لا يمكن أن يهدمه الزمن في مقابل البيت المادّي في المكان. ثمّ إنّ الشعر هنا يقوم على تراجع العالم واختفائه بوصفه مرجعاً من أجل حياة العلامة اللغويّة. ويستمرّ حازم القرطاجنّي في عرضه الدقيق لأوجه التقابل بين عناصر البيت(المسكن)وعناصر البيت الشعريّ على مستوى الأوتاد

والأسباب والمتحرّكات والسواكن بشكل يعكس عمليّة البناء الدائريّ الزمني للمكان.

٢-عناصر التثبيت الصوتي(دائريّة الإيقاع)

في التحوّل من البصريّ إلى السمعيّ تحوّلٌ من عالم ماقبل اللغة إلى عالم اللغة، وهو هنا كتابة بالصوت لا بالحرف. الأمر الذي يغدو فيه البناء الإيقاعيّ الصارم هو متن هذه الكتابة الصوتيّة. أو لنقل أنّ الزمن نفسه هو متن كتابة الشّعر في الثقافة الشفاهيّة. ذلك ما يستطرد في تحليله حازم القرطاجنّي بقوله: "ولمّا قصدوا أن يجعلوا هيئات ترتيب الأقاويل الشعريّة ونظام أوزانها متنزّلة في إدراك السمع منزلة وضع البيوت وترتيبها في إدراك البصر تأمّلوا البيوت فوجدوا لها كسوراً وأركاناً وأقطاراً وأعمدةً وأسباباً وأوتاداً".

ما من شكّ في أنّ هذا الكلام يوحي بإدراك حازم لمسألة التناسب بين النظام الإيقاعيّ للشعر العربي وإيقاع الحياة العربيّة. ولكنّ أهمّ ما يمكن أن يلفت في هذا التحليل هو فكرة البناء الدائريّ. وكأنّ ما يضمن ثبات هذا البناء وصرامته هو تشكّله دائريّاً. يقول حازم: "ويجب أن تعلم أنّ أبيات الشّعر، وإن كانت أوائلها منفصلة عن أواخرها، فإنّ النظام فيها في تقدير الاتّصال على استدارة إذ كان وضع الأوزان الشّعريّة وترتيبها ترتيباً زمانيّاً لا يمكنك فيه أن ترجع بالنهاية إلى زمان المبدأ بل تكون بينهما فسحة من الزمان ولابدّ. وترتيب البيت المضروب ترتيب مكانيّ إذا بدأت بأيّ موضع شئْتَ منه ثمّ دُرْتَ عليه تأتّى لك أن ترجعَ إلى الموضع الذي بدأت منه بنقلة مستديرة على اتّصال من غير أن يكون بين المبدأ والنهاية فسحةٌ. والأوزان وإن لم يمكن أن يُعاد بالنهاية فيها إلى زمان المبدأ فإنّها في تقدير ذلك".

في الانتقال من التجاور المكاني في الخارج إلى التعاقب الزماني في اللغة تكون العودة إلى نقطة البدء التي هي أوّل البيت مقدّرة ينوب عنها البيت التالي، ما دامت الأبيات والأشطر متساوية من حيث زمنُ النطق بها. إنّ فكرة الترتيب الزمانيّ للأوزان وتناسبها مع الترتيب المكانيّ للبيوت تقوم على مسألة وضع قانون التعاقب فوق قانون التجاور. أي أن تتشكّل اللغة بكيفية أساسها المحاكاة الزمنية للمكان. وهو الأمر الذي يشرحه حازم عبر إقامة التناسب بين حركة الدوران حول الخباء وبين حركة العود على بدء في البيت الشعريّ. فإذا تصوّرنا حركة الدوران حول الخباء متّصلة تماما وبما يضاهي الدائرة الهندسيّة، وحيث تكون نقطة البدء هي نفسها نقطة الانطلاق بالمعنى المكانيّ. فإنّ الأمر في التركيب الزمنيّ للغة البيت الشعريّ مختلفٌ، قائمٌ على تقدير الخروج من قافية البيت عودةً إلى البدء مع البيت التالي. وهو أمرٌ يقوم على اعتبار الانفصال في آخر البيت اتصالا بأوّله مقدّراً على استدارة. وهذا التقدير ناتجٌ عن تساوي زمنيّ الشطرين الأوّل والثاني أولاً، وعن اعتبار آخر ساكنٍ في قافية البيتِ ركناً من البيت التالي ثانياً.

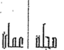
هذا التشكيل الزمنيّ الدائريّ للقصيدة يقوم أساسا على مبدأين ثابتين هما مبدأ التكرار ومبدأ التناسب في أزمنة النطق. وهو يمثّل خصائص البناء الإيقاعيّ العام للقصيدة الذي اصطلح عليه بالإيقاع الخارجيّ الثابت في مقابل الإيقاع الداخليّ المتغيّر والمتنوّع من شاعر إلى آخر ومن قصيدة إلى أخرى للشاعرّ نفسه. يقول الباحث حبّار مختار في التمييز بين هذين المستويين ما يلي: " إذا كان الإيقاع الخارجيّ يقوم على أساس من الثبات والتآلف من أوّل القصيدة إلى آخرها، فإنّ الإيقاع الداخليّ يقوم على أساس من التغيّر والتخالف داخل النّص الأدبي." وإذا كنّا هنا مهتمّين بالبنية الثابتة للإيقاع والتي تتجاوز اختيار الفرد لكونها شكلا رمزيّاً مرتبطا بثقافة الجماعة وطريقة إدراكها للعالم، فإنّ ذلك ليس من باب الوصف الدقيق للبناء العروضي الذي قد أفاض فيه القدماء من مثل الخليل وحازم، بقدر ما هو من باب محاولة الوقوف على التفسير الأنطولوجيّ الممكن لهذا الشكل الإيقاعيّ من خلال عوامل متعدّدة أشرنا منها إلى مسألة اشتغال الذاكرة في الثقافة الشفاهيّة.

لعلّ أهمّ نظريّة نقديّة في التراث العربيّ تمّ الوقوف من خلالها، وإن بشكلٍ غير مباشر، على مسألة التحوّل من البصريّ إلى السمعي في بناء القصيدة القديمة هو ما جاء في كتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" لحازم" القرطاجنّي.

فإذا كان الإيقاع الداخليّ المبني على مبدأ التكرار بوجه عامّ في اللغة يخضع لتجربة الفرد النفسيّة ولارتباط المسموع بالتغيّر الدلاليّ الممكن من حيث طول زمن نطقه أو قصره، ولذلك فهو تكرار أساسه التنوّع. فإنّ التكرار على مستوى البناء العروضيّ مبنيّ على الثبات. وهنا يمكن القول أنّ الإيقاع الخارجيّ هو بمثابة المتن الذي يندرج فيه الإيقاع الداخليّ. أي أنّ الشكل العام العروضيّ بعناصره القارّة من مثل القافية وتناسب أزمنة النطق على مستوى الأشطر والأبيات هو الحيّز الزمنيّ الذي يتمّ داخله الإشتغال الفرديّ للشاعر على مستوى بنية الإختيار والتركيب.

ميزة الإيقاع الخارجيّ هذه تتبنى على تكرار له شكل الدائرة، كما ألمح إلى ذلك حازم. وللتعبير بالشكل الدائريّ ارتباط بنوعيّة إدارك معيّنة للعالم الخارجيّ. إنّه ليس فقط محاكاة لحركة الدوران حول الخباء بقدر ما يمكن أن يكون أيضا محاكاة للدورانيّة الكونيّة في حركة الليل والنهار وتوالي الفصول وما إلى ذلك. ثمّ إنّ الشاعر وهو يسمّي أشياء الوجود التي دخلت في تجربة حياته من حيوان ونبات وأمكنة وأزمنة وغيره، يعبّر عن حاجة إلى تثبيتها في اللغة. وهو هنا تثبيت صوتيّ أساسه دورانيّة الإيقاع. كأن الذي استقرّ في وعي الإنسان الجاهليّ هو أن لا ثبات إلاّ لما هو إيقاع. أي لما كانت له صفة التكرار أو العودة، وهو ما يراه في دورة الزمن عبر الفصول. من هنا يمكن القول أنّ التشكيل الدائريّ ربّما كان يعبّر عن الحاجة إلى القبض على العالم الذي ينفلت أمام وعي الكائن البشري. هذه الدائريّة في العودة إلى بدء في الإيقاع تماثل عودة الشاعر إلى المكان الطلليّ مراراً مفتّشاً عن جذوره ومؤكّدا لها من خلال قراءته للأثر.

ما يمكن ملاحظته أيضاً بخصوص العلاقة القائمة بين أواخر الأبيات وأوائلها -كما أشار إلى ذلك حازم" والأوزان وإن لم



يمكن أن يُعاد بالنهاية فيها إلى زمان المبدأ فإنّها في تقدير ذلك"، هو أنّ العودة إلى الوراء إيقاعياً تتمّ فوق حركة الذهاب إلى الأمام، ممّا يعني أنّ بنية إيقاع القصيدة كلّها تقوم على وضع زمن الرجوع (المقدّر) إلى البدء فوق زمن الذهاب إلى الأمام على مدى الخطّ التعاقبي الزمني للغة وهكذا إلى آخر القصيدة.

زمن الإيقاع

زمن اللغة

القصيدة وفق هذا التصوّر تتشكّل وفق عمليّة بنائيّة أساسها الرجوع/الذهاب. وهما هنا حركتان اثنتان تمثّل الأولى زمناً فنيّا ينتج الجماليّة الإيقاعيّة، بينما تمثّل الثانية زمناً طبيعيّاً تعاقبياً هو بنية اللغة أصلا. من هنا أمكن القول أنّ الزمن التراجعي وظيفته التثبيت أو التقييد الصوتي للكلام، وللزمن التعاقبي في هذا الكلام في آن.

يمكن أن نضيف إلى ما تقدّم أنّ التكرار هو من ضمن الخواصّ الأساسية لهذا الزمن التراجعيّ. وهو يعبّر إلى حدٍّ ما عن الحاجة إلى الإمساك الدائم باللحظة الفائتة في كلّ لحظة يتقدّم فيها الإيقاع إلى الأمام. كما يمكن أن يعبّر، وعلى نحو أوسع وأعمق في بنية الوعي البشري بالعالم، عن الحاجة إلى ربط الماضي بالحاضر، أو تسجيل ما يغيب فيما هو آن. وفي هذا مواجهة للزمن يمكن أن تحمل أيضا دلالة الرّغبة في العودة إلى البدء، الأمر الذي ينتج التعبير الدائري في الأشكال. يقول الباحث الأنثروبولوجي مارسيا إلياد Mercia Eliade بهذا الصدد ما يلي: "ما يمكن ملاحظته في مختلف ثقافات الشعوب القديمة بخصوص المواجهة مع الزمن هو ما يلي: لكي يبرأ الإنسان من الزمن عليه أن يعود إلى الوراء، أي إلى نقطة بدء العالم".

للغة بهذا المعنى يمكن أن نراها أيضاً امتدادا للجسد، ولليد بالذات، أي أنّها أداة يمسك بها الكائن العالم. وهو ما عبّر عنه أرنست كاسيرر بقوله: "أنّ اليد حين لا تطال الأشياء، تنعتها، ثمّ تنوب عن ذلك اللغة التي تسمّيها" . وهو ما يُظهرُ اللغةَ، خاصّة في تجربة الشعر الجاهليّ، وبالشكل الذي به تتبنى، بمثابة مقاومة للمسافة بين الكائن وبين العالم المبتعد فيّ الغياب بصيغة مطّردة. إنّها تمثّل شكلا رمزيّاً غايته الإمساك بالعالم بواسطة الإيقاع اللغويّ. ولذا نحن نقف في هذا الشكل على كثير من الخصائص البنائيّة ذات الوظيفة التثبيتيّة للكلام ولما يحمله الكلام من حياة العربيّ الجاهليّ، ولعلّ الوزن والقافية هما من أهمّ هذه الخصائص الصوتيّة.

إذا كانت فكرة ارتباط شكل البيت الشعريّ بشكل البيت (الخباء) توحي بمسألة التصوّر الدائريّ للزمن وتجلّيه إيقاعيّاً في القصيدة بالشكل الذي تمّ تقديمه سالفاً، فإنّ في النقد القديم تصوّرات أخرى أيضا تفسّر هذا الشكل بربطه بشكل الباب ذي المصراعين وبحركة الليل والنهار. يدعونا محمّد الماكري في كتابه"الشكل والخطاب" إلى اعتبار القصيدة ككلّ علامة أيقونيّة من حيث إنّها تماثل الخباء أو الباب أو دورة الشمس. ويورد في ذلك بعض كلام ابن رشيق في حديثه عن تصريع القصيدة."... واشتقاق التصريع من مصراعيّ الباب، ولذلك قيل لنصف البيت مصراع، كأنّه باب القصيدة ومدخلها، وقيل بل هو من الصرعين، وهما طرفا النهار، قال أبو إسحاق الزجّاج: الأوّل من طلوع الشمس إلى اشتواء النهار، والآخر من ميل الشمس عن كبد السماء إلى وقت غروبها...".يغدو البيت الشعريّ بناء على هذا الوصف الاستعاريّ يقابل بشطريه مصرعيّ الباب أو البيت مكانيّا أو طرفيّ النهار زمنيّاً. بيد أنّ ما يمكن ملاحظته هنا هو أنّ الباحث محمّد الماكريّ يركّز على الصورة البصريّة للقصيدة التي هي محاكاة للصورة السمعيّة الأصليّة. فهو يتحدّث مثلاً عن مسافة البياض بين الشطرين وهي تقابل مدّة الصمت الفاصل بينهما في السمع، كما يحلّ حركة الشطرين في علاقتهما بالعين : "البيت الشعريّ في هذه الحالة يقدّم حركتين:الأولى صاعدة والثانية نازلة. فنهاية الشطر الأوّل تصل بالعين إلى أقصى نهاية الحركة الصاعدة. وتقدّم بداية الشطر الثاني، بداية مسار النزول، والانحدار".

لعلّ فكرة التقابل بين القصيدة بشطريها وبين طرفيّ النهار في دورة الشمس أقرب إلى كون الشكل تمثيلا إيقاعيّا للعالم الخارجيّ من فكرة التقابل مع الباب أو الخباء والتي ليست إلاّ من قبيل الإستعارة في وصف الشكل الشعريّ.

إنّ الشكل البصريّ للقصيدة، موضوع اهتمام الماكري، ليس إلاّ تمثيلا للبنية الإيقاعيّة الأصليّة، التي نحاول أن نقف هنا على قوانين تشكّلها الأولى في فضاء الثقافة الشفويّة الجاهليّة وفي علاقة ذلك بوعي الإنسان بالحركة الكونيّة الخارجيّة. ولعلّ فكرة التقابل بين القصيدة بشطريها وبين طرفيّ النهار في دورة الشمس أقرب إلى كون الشكل تمثيلا إيقاعيّا للعالم الخارجيّ من فكرة التقابل مع الباب أو الخباء والتي ليست إلاّ من قبيل الإستعارة في وصف الشكل الشعريّ.

إنّ فكرة الخباء نفسها لا يطرحها حازم بوصفها شكلا مكانيّاً يضاهيه البيت الشعريّ بقدر ما يطرحها بوصفها حركة دائريّة حول الخباء. "وترتيب البيت المضروب ترتيب مكانيّ إذا بدأت بأيّ موضع شئْتَ منه ثمّ دُرْتَ عليه تأتّى لك أن ترجع إلى الموضع الذي بدأت منه بنقلة مستديرة على اتّصال من غير أن يكون بين المبدأ والنهاية فسحةٌ" الأمر يعني أن ليس ثمّة محاكاة للخباء بالمعنى الحرفيّ بقدر ما هنالك محاكاة للحركة الدائريّة حول البيت(الخباء) التي على أساسها يربط حازم بين المسموع والمرئيّ.

إنّ البناء الصوتيّ للقصيدة من خلال التشكيل الإيقاعيّ الدائريّ، له خواصّه الظاهرة ذات الوظيفة التثبيتيّة للكلام من مثل الوزن والقافية وما يندرج تحتهما من عناصر تنظيميّة أخرى كالتكرار مع التنوّع والنبر والوقف. وإن كانت كتب العروض القديمة والحديثة قد فصّلت فيها بما لا يعطي لإعادة عرضه هنا ضرورة، فإنّنا سنحاول أن نشير منه فقط إلى ما يمكن أن يمتّ بصلة إلى قضيّة علاقة التشكيل الصوتي بالزمن.

أ-الوزن: ينتظم التأليف الشعريّ العربيّ منذ نشأته الأولى وفق بنى إيقاعيّة يسمّيها الخليل بن أحمد الفراهيدي العروض. هذه

البنى مركّبة من وحدات أصغر منها من ساكن ومتحرّك تؤلّف باجتماعها ما أطلق عليه الأسباب والأوتاد والفواصل. وهي بدورها تؤلّف التفاعيل التي يرتّبها الخليل ليقف منها على البحور الشعريّة. بيد أنّ الأمر الأساس في هذا النظام هو التنظيم المنسجم لهذه الوحدات التي ينتج عنها إيقاع واحد يميّز قصيدة عن أخرى ويمكّن الذاكرة من الحفظ والرواية بسهولة ليست هي نفسها مع النثر. يقول أبو هلال العسكري في كتابه «الصناعتين» عن علاقة الذاكرة بالوزن ما يلي: "لقد أحسّ القدماء كما يحسّ المحدثون بالقدرة على تذكّر الكلام الموزون، وترديده دون إرهاق الذاكرة، وعلّل مؤرّخو الأدب العربي كثرةَ ما روي لنا من أشعار القدماء، إذا قيس بما روي من نثرهم بأنّ حفظ الشعر وتذكّره أيسر وأهون، ولعلّ السرّ في هذا هو ما في الشعر من انسجام المقاطع وتواليها بحيث تخضع لنظام خاصّ في هذا التوالي، ومتى دُرّبت الأذن على هذا النظام الخاص ألفَتْهُ وتوقّعتْه في أثناء سماعها. ومثل الوزن في هذا مثل كلّ شيء منظّم التركيب منسجم الأجزاء، يدرك المرء بسهولة سرّ توالي أجزائه وتركيبها خيراً ممّا يمكن أن يدرك المضطرب الأجزاء الخالي من النظام والإنسجام".

إنّ نظام توالي الوحدات على مستوى الخطّ الركني للغة هو في أصله تناسب أزمنة النطق بهذه الوحدات المركّبة من السكون والحركة، التي يقترح كمال أبو ديب تسميتها بالنوى الأولى بدلا من التفاعيل، إذ يرى أنّ الإيقاع في الشّعر العربي ينتج من تتابع اثنين من ثلاث نوىً مكوّنة هي: (---٠) (--٠) (-٠)، أي (علتن) و(علن) و(فا)، ويقول:

-أسمّي كلاً من (فا) و(علن)نواة إيقاعيّة، إضافة إلى (علتن).

أسمّي التشكّل الناتج من تركيبهما"وحدة إيقاعيّة".

أسمّي التشكّل الناتج من تكرار الوحدات أو تركيبها "تشكّلاً إيقاعياً".

الإيقاع العروضي يصير من هذا المنظور تركيبا لوحدات صوتيّة بشكل تنتظم فيه أزمنة النطق. ولكن هذا الانتظام يحمل في قلبه شيئاً من التنوّع الذي اصطلح عليه بالزحافات أو العلل، ولكنّها ضروريّة للخروج من رتابة الإيقاع الخارجيّ. إنّها ممّا يمكن اعتباره من تلوينات الإيقاع الداخليّ المرتبطة بالتجربة الفرديّة للشاعر

القصيدة شكل صنعته ضرورات ثقافيّة تتعلّق بالجانب الشفاهيّ وضرورات أنطولوجيّة تخصّ المواجهة مع الزمن عن طريق التثبيت الصوتيّ للكلام. فهي، بهذا المعنى، نصّ ومتنٌ حسّيّ للنّص في الآن ذاته

لغوياً ونفسيّاً. ولقد أشار حازم القرطاجنّي إلى مسألة التنوّع بوصفها ضرورة جماليّة تشدّ المتلقّي، وذلك بقوله عن النّفس بأنّها: "...كانت جديرةً أن تسأم التمادي على الشيء البسيط الذي لا تنوّع فيه بنقلها من شيء إلى شيء ما لا تسأم الشيء الذي له تنوّعٌ يمكنها معه المراوحةُ بين تأمّل الشيء، وتأمّل غيره ممّا يكون تنوّع ذلك الشيء إليه، وإن كانت أيضاً تحبّ النقلة من الشيء المتنوّع إلى غيره من المتنوّعات، لكنّها تحتمل من التمادي عليه ما لا تحتمل من التمادي على ما لا تنوّع له أصلاً".

يمكن أن نضيف إلى ما تقدّم أيضا أنّ التركيب العروضي لتلك الوحدات مع ما فيها من تنوّع داخليّ على مستوى الزحافات والعلل هو تركيب ينتج ما يسمّى بالنبر الشعريّ. وهو ما يحدثه التأليف بين المختلفات صوتيّا ليس على مستوى الكلمة الواحدة فقط ولكن أيضاً على مدى كلمات عدّة متّحدة أو متداخلة في الشطر الشعريّ وفي البيت الشعريّ الواحد.

ب-القافية: تعتبر القافية من أهمّ العلامات الصوتيّة البارزة التي تنتظم وفق شروط إيقاعيّة صارمة تضمن انسجام أزمنة النطق وتناسبها على مدى كلّ أبيات القصيدة. وهي ليست عنصراً مستقلاً يوضع لذاته بقدر ما هي ترتبط عضويّا بسياق البيت، تأتي متولّدة عنه في الصوت والمعنى. ومن ثمّ ما كان ليُقبَلَ فيها الخللُ من مثل الإقواء (الضمّ مع الكسر أو النصب مع الكسر وغيره) ومن مثل الإيطاء (تكرار القافية نفسها) أو التضمين (تعليق القافية بالبيت الذي يليها). إنّها بهذا المعنى عنصر تثبيتي أساسيّ للقصيدة في

المتن الزمني الذي تتجاوب معه الذاكرة.

ليست القافية مجرّد قالب ثابت فقط ينتجه النظام العروضيّ، فهي تجمع هنا بين إيقاعين اثنين :داخليّ وخارجيّ. تماماً كما هو الأمر بالنسبة للبيت كلّه في كونه نسيج من الوحدة والتنوّع. وقد سبقت الإشارة إلى ذلك. الثابت في القافية هو بنيتها الصرفيّة الواحدة على مدى القصيدة كلّها وما في ذلك من شروط نظميّة قد فصّلتها كتب العروض. أمّا المتنوّع فهو ارتباط القافية بدلالة البيت وتغيّر الأصوات فيما قبل حرف الرويّ بالشكل الذي ينتج الوحدة مع التنوّع.

تمثّل القافية أيضا، في فضاء الثقافة الشفويّة الجاهليّة الهويّة الصوتيّة للنّص الشعريّ، والتي تضمن له ثباته النسبي ضدّ عامل النسيان خلال عمليّة الحفظ والرواية. ولعلّنا نلحظ ذلك بشكل جليّ من خلال ظاهرة التصريع التي تتصدّر القصيدة. فالتصريع شبيه هنا بالعنونة في ثقافة الكتابة لاحقا. من هنا أمكن اعتبار القافية والتصريع بمثابة العتبات الصوتيّة للنّص الشفويّ الجاهليّ في مقابل العتبات البصريّة حديثاً، وذلك من حيث الوظيفة لا الشكل. والتي تتمثّل عموما في «ضمان حضور النّص في العالم، وضمان تلقّيه واستهلاكه من قبل المتلقّي» (السامع). لكن ما تجب ملاحظته هنا أيضاً هو أنّ هذه العتبات الصوتيّة، لا تقع حول النّص كما في الكتابة بقدر ما هي تنبت من صلب النّص نفسه ثمّ تمسي له بمثابة الوجه السمعي(مقابل الوجه البصريّ حديثاً) الذي ينعت به إليه في فضاء التلقّي الشفاهي. وهو فضاء اجتماعيّ ثقافيّ له دوره الكبير في الكيفية التي ينتظم بها النّص إيقاعيّا. أي أنّه أمرٌ تمليه ضرورة الحفظ والتثبيت الصوتيّ بالشكل الذي ينقذ ثقافة الإنسان من عامل المحو الزمني ومن النسيان.

يمكن القول أخيرا أنّ القصيدة شكل صنعته ضرورات ثقافيّة تتعلّق بالجانب الشفاهيّ وضرورات أنطولوجيّة تخصّ المواجهة مع الزمن عن طريق التثبيت الصوتيّ للكلام. فهي، بهذا المعنى، نصّ ومتنٌ حسّيّ للنّص في الآن ذاته. في مقابل المتن الورقي الذي سيحمل النّص في عصور الكتابة اللاحقة.

* كاتب من الجزائر

أغوتا كريستوف : تمارين نهاية

ترجمة سعيد بوكرامي *

تحب الكاتبة الهنغارية أغوتا كريستوف الحديث عن نفسها. تعيش منعزلة في شقتها بمدينة نيوشاتل السويسرية. لا تكتب إلا نادرا، فحتى عمليها الأخيرين لم تقدمهما للناشر بنفسها لأنه تم العثور عليهما ضمن أرشيفها الأدبي المودع منذ سنين لدى خزانة المخطوطات السويسرية. ولولا ناشرتها ماري ليز بيتري التي ألحت على نشرهما لما رأيا النور.


كريستوف

ولدت أغوتا في هنغاريا سنة ١٩٣٥ وجاءت إلى سويسرا هاربة من فظائع الحرب سنة ١٩٥٦. وقد عبرت عن هذه المعاناة في ثلاثيتها الروائية: البرهان، الكذبة الثالثة والدفتر الكبير. وكذلك في كتبها الأخرى. زارتها المجلة الأدبية الفرنسية في شقتها المتواضعة، فكان هذا الحوار الذي أنجزته: أليت أرميل.

*** المجلة الأدبية: كتبك الصادرة مؤخرا، (سيان) و(الأمية) يتكونان من نصوص قديمة عثرت عليها بين الأرشيف.**

- هذا صحيح. كنت قد نسيتهم كليا. كانا موجودين سلفا بين الأوراق والمخطوطات تامة أو ناقصة التي اشتراها مني الأرشيف الأدبي السويسري. تلقيت طلبا من دار نشر إيطالية. فقمت ببحث في هذا الأرشيف، فعثرت على هذه النصوص. فقرر الناشر الذي يرعاني دائما (لوسوي) نشر ما شكل كتاب (سيان). كما أن ماري ليز بيتري التي تدير منشورات زويي بجنيف قامت بنشر النصوص الصغيرة السير ذاتية (الأمية) وقد لقي في الحال ترحيبا كبيرا، في سويسرا وفرنسا وحتى في سويسرا الألمانية.

*** نجد بعض وضعيات (سيان) في رواياتك: مثلا، المشهد الموصوف في (القناة) رجل يرى ظهور كوجر في أحد أزقة مدينته فوق حريق ويعود نفس المشهد في (الكذبة الثالثة).**

- هذه النصوص كانت بداياتي مع الكتابة بالفرنسية. ففي هنغاريا، كنت أكتب سلفا قصائد. وواصلت بعد مجيئي إلى سويسرا. ونشرت ما اكتب في مجلة أدبية للهنغاريين في المهجر. ثم حصلت على منحة لدراسة اللغة الفرنسية بجامعة نيوشاتل: لم أكن أعرف القراءة والكتابة بالفرنسية. ثم بدأت الكتابة بهذه اللغة. في البداية، كان ذلك مجرد لعبة لمعرفة إن كان ذلك ممكنا. هذه النصوص الصغيرة، المتباينة جدا قصيرة، طويلة، واقعية، سوريالية هي نتيجة تلك التجارب للكتابة بالفرنسية: في ذلك الوقت، لم أكن أعيرها اهتماما كبيرا.

*** في نهاية (الأمية)، تقولين أن الكتابة بالفرنسية، كانت (تحديا لأمية). وواصلت الكتابة باللغتين؟**

- خلال فترة من الزمن. لكن كنت أعيش في محيط كان فيه الكل يتكلم اللغة الفرنسية، أتحدث الفرنسية مع أبنائي. لهذا فعندما كنت أبدأ بالكتابة مساء باللغة الفرنسية تأتيني طبيعيا. بدأت بكتابة نصوص مسرحية. لم يكن الأمر سهلا: كانت الحوارات تشبه ما أسمعه حولي. لم يكن هناك وصف لأكتبه: فقط اسم لوضعه أمام تدخلات كل شخصية. لقد نجحت التجربة. فمسرحياتي قدمت في مسارح صغيرة في نواحي نيوشاطل. وبعد ذلك على راديو سويسروماند. منذ تلك الفترة، لم أعد أكتب إلا بالفرنسية، ما زلت أتكلم الهنغارية، لكني لا أكتب بها. وعندما بدأت أكتب (الدفتر الكبير) كان ما أصفه مثل مشاهد مسرحية.







❖ لكنها مشاهد لمسرح خاص جداً: كانت حياتك هي ما وضعت على المسرح؟

- نعم هذا صحيح في البداية، فقد كنت أريد أن أكتب كتابا سير ذاتيا. ثم شيئا فشيئا تغير كل شيء، إذ بدأت أصف أشياء لا علاقة لها بما عشته رفقة أخي، لكن ما شاهدناه، وما حكي لنا، وما حدث حولنا. ولكي ننهي الأمر، لا يمكن أن نقول أنه حقيقة سيرة ذاتية. غالبا ما يظهر تاريخ ميلادي في الأوراق الشخصية للتوأمين غير أن الكل ليس حقيقيا. مثلا في الواقع أخي يكبرني بعام. ما كتب يعوض الحقيقة رويدا رويدا. في كل الأحوال، هم شخصيات مختلقة: ولا داعي للبحث عما هو حقيقة أو كذب.

❖ لقد تحولتم إلى صبي، لماذا؟

- عندما بدأت الكتابة، كنت أكتب (أخي وأنا) وهذه الأنا كانت صبية. لكن هذه الجملة التي تتكرر باستمرار، (أخي وأنا) وجدتها ثقيلة جدا، فانتهيت إلى كتابة (نحن). هذه الـ(نحن) بدأت تعيّن صبيين. صحبة أخي كنا فعلا نعيش كتوأمين: كنا طوال الوقت معا، نقوم معا بنفس الحماقات. إذا هذه الـ(نحن) توأمان صبيان قد بدت لي كإلهام، وبداهة.

❖ الأطفال الذين تصفينهم، هذان التوأمان الواقعان في شرك الحرب، قاسيان مع ذاتهما ومع الآخرين.

- هما مضطران لهذه القسوة لكي يدافعا عن نفسيهما.

❖ هل كنت هكذا أنت أيضا؟

- تقريبا كذلك.

❖ هما كذلك طفلان يتمتعان بنضج كبير: يدهشان الكبار كثيرا بما يقومان به من تمارين - تمارين تقوية الجسد، الفكر، تمارين التسول، والصمم، والعمى. في الأمية، تشرحين أن فكرة هذه التمارين جاءتك من المسرح.

- عندما بدأت كتابة الدفتر الكبير، كنت أعمل لصالح المركز الثقافي لنيوشاتل. كنت مطالبة بكتابة مسرحية للهواة الذين يرتادون هذه الدروس واضعة شخصيات تتوافق مع كل واحد منهم. كنت أراقبهم في مختلف وضعياتهم قبل وخلال وبعد تجاربهم المسرحية. كانوا يبدأون دائما بسلسلة من التمارين. هذه التمارين ذكرتني بما كنت أفعله أنا وأخي عندما كنا أطفالا. ومن هنا بدأت في التفكير في ذكريات الطفولة وكتابة ما أصبح الدفتر الكبير.

❖ لكن في فترة الطفولة، كيف توصلت إلى فكرة هذه التمارين؟

- لا أعرف حقيقة. لكن المؤكد، أننا كنا جد مبتكرين.

❖ لا تبحثين إلا نادرا عن تفسير لماهية الأشياء؟

- لا نستطيع تفسير الأمور أكثر، وإذا فعلنا فلن يكون هذا جيدا، إنها أفعال. والتفسيرات التي يقدمها التوأمان كافية: يفعلان تلك التمارين كي يتحملا الألم، والبرد، والأذى فقط.

❖ في روايتك الثانية (البرهان) من ثلاثيتك الروائية تقدمين رواية أخرى للأحداث، المطوّرة في الكراس الكبير: في البداية، هل وضعتم خطاطة للأجزاء الثلاثة؟

- لا أبدا. الرواية الأولى حققت نجاحا كبيرا فبادرت إلى كتابة جزء ثان لها. فواصلت الكتابة عن التوأمين وفي البداية لم أكن قد هيأت لذلك. وبعد صدور الرواية الثانية، قلت لنفسي أني انتهيت من هذه الحكاية. لكن العكس هو الذي حصل فقد وجدت نفسي مضطرة لكتابة كتاب آخر عما سيحدث فيما بعد. كان التوأمان قد شاخا معي. العمر الذي عاد فيه كلاوس ت إلى هنغاريا هو نفس العمر الذي عدت فيه إلى وطني. ووجدت عندي رغبة للحديث عن حياتنا عند وصولنا إلى سويسرا. هنا أيضا، قد غيرت: رواية (الأمس) لا تبدو سيرة ذاتية لكنها الأكثر ذاتية من كل رواياتي. استدعيت فيها انتحار أربعة من رفقائي، جاءوا مثلنا من هنغاريا لكنهم لم يستطيعوا تحمل المنفى.

❖ ونصوص الأمية هل هي حقيقية؟

- يمكن القول أنها حقيقية. ليس هناك تغيير. لكنه ليس اختيارا في البداية. هذه النصوص كنت كتبتها لأجل مجلة سويسألمانية. كل شهر كنت مطالبة بتقديم صفحة كبيرة أي صفحتين ونصف من الكتابة التي كانت تترجم بعد ذلك إلى الألمانية. كان ينبغي أن أكتب شيئا وهذا ما كان يدور بخلدي. كنت نشرت (البرهان) وأعمل على كتابة (الكذبة الثالثة). وهذه النصوص القصيرة كانت تعطلني كثيرا عن كتابة الرواية. أن أقدم نصا، كل شهر، كان بالنسبة لي عائقا عويصا جدا.

❖ بعد (الأمس) توقفت عن النشر. مسرحياتك نشرت في ١٩٩٨، ترجمت إلى لغات العالم بأسره، لكن إلى غاية سبتمبر الأخير لم تقدمي جديدا. والنصوص التي نشرت مؤخرا، كما تقولين، هي نصوص قديمة. ماذا يجري؟

- منذ سنين طويلة، توقفت تقريبا عن الكتابة. أحس بنوع من التوقف. بدأت عددا من النصوص، لكني تخليت عنها بل أرسلتها إلى الأرشيف دون إتمامها. في بيتي لا أحتفظ إلا بنص واحد، الأخير جدا، إنه هنا. وأتمنى أن أتممه غير أني أقضي لحظات كثيرة دون لمسه، انه لا يتقدم مطلقا.

❖ كم عدد صفحاته؟

- مائتا صفحة تقريبا، لكن هذا لا يعني أي شيء. لأنه غير مرقون. أبدأ دائما الكتابة باليد على كراريس. وكما اتفق، دون الرجوع إلى القاموس، دون تصحيح، وليس بطريقة متسلسلة: أكتب فقرات قد تصبح في الوسط، أو في البداية، أو في النهاية. لا أدري بعد. ولا أتبين الأمر حتى أبدأ في رقنه، ثم أختار من بين الطرق المختلفة المشاهد التي سأحتفظ بها، وتحديد تسلسل المشاهد. عندها أبدأ فعلا من التمكن من فكرة الكتاب. وخلال ذلك أحذف كثيرا! من بين المائتي صفحة لن يتبقى ربما شيء يذكر.

❖ لكنك تعرفين سلفا كيف ستكون الحكاية؟

- نعم، لكن طريقة الكتابة القبض عليها. من يحكي؟ من يتكلم؟ لم يتم الاختيار بعد.

❖ من يتكلم، من يحكي: المشكل الكبير الدائم في كتبك!

- نعم، على الدوام، لم أجد الإلهام بعد، اللحظة التي تأتي فيها الفكرة، فتنتظم الأشياء أخيرا بطريقة أقتنع بها. بالنسبة لهذا الكتاب لم أستطع خلق الحالة التي كنت عليها عندما كتبت الثلاثية. لا أستطيع الكتابة أفضل من ذلك الوقت. هذا الكتاب لن يكون أفضل من الكتب السابقة، إذن لا داعي للعناء.

❖ تصفين أن لدى شخوصك الذين يكتبون كلهم ضرورة للكتابة تشبه الرغبة الملحة في الحياة. وعندك، لم يعد الأمر كذلك؟

ـ لا، بين الفترة والأخرى، أسترد هذا الانشغال، فأستعيد مجمل الكتاب، أقرأ ما كتبت، أضيف بعض الصفحات. لكني أتوقف دائما قبل النهاية. في الأوقات الأخيرة، لا أكتب مطلقا.

❖ **هذه حالة داخلية ملحة لم تستطيعي العثور عليها؟ عندما تجلسين إلى مكتبك، تقولين لنفسك: (ما الفائدة؟).**

ـ نعم، هذا هو. كل شيء، بالنسبة لي، الآن، سيان، حتى الكتابة نفسها. لقد أعطتني الكثير، لكن ليس الآن.

❖ **وكل هذه الأسئلة التي طرحت عليك حول كتبك: عن الحقيقة، والكذب، الحرب، العنف، الطفولة، هل تستمر في إثارة اهتمامك؟**

ـ لا، لم تعد كذلك.

❖ **هل مللت الكتابة؟**

ـ أحب أن أكتب روايات بوليسية. حاولت ذلك. كتبت فيما مضى مسرحية بوليسية للراديو: يمكن أن تكون نقطة بداية رواية، لكن لا أعرف كفاية طرق اشتغال الشرطة والمحاكم، أحس أني لن أكون قادرة على كتابة هذه الروايات البوليسية التي أحب كثيرا قراءتها.

❖ **وصلت إذن إلى الحالة التي تصفينها عند أحد شخصيات (سيان). بالنسبة لهذا الرجل (السعادة تتلخص في أشياء بسيطة: التنزه في الشوارع، المشي فيها، الجلوس عند التعب).**

ـ نعم، باستثناء أني لا أمشي، لدي مشكلة في الركبتين، لا أخرج من بيتي إلا إذا كنت جد مضطرة لشراء بعض الحاجيات.

❖ **تكتفين إذن بالتحرك داخل شقتك، وفي أغلب الأحيان تبقين جالسة، دونما هدف محدد. هل تشعرين بالامتلاء؟**

ـ لا أشعر بأي شيء استثنائي.

❖ **الحياة تكفيك؟**

ـ أجل، يكفيني أن أستيقظ في الصباح. أكتفي بالعيش بأبسط الطرق الممكنة. ولم تعد بي حاجة للبحث عن أشياء أخرى. اكره الأسفار. لا أحب شيئا آخر سوى أبنائي. وليست لدي رغبة في فعل أي شيء محدد.

❖ **لماذا نستيقظ في الصباح إن كان كل شيء سيان؟**

ـ لأن البقاء في السرير ليس شيئا لطيفا، ولأننا نرغب في شرب قهوة. هذا كل شيء.

❖ **أنت تقتربين من فلسفة ما باختياراتك هذه؟**

ـ من الهلينية، تبدو لي هذه الكلمة الأكثر قربا من طريقة حياتي.

> **تعلمت القراءة مبكرا، في الرابعة من العمر، ثم بعد ذلك بدأت الكتابة في سن الثالثة أو الرابعة عشرة من العمر، عندما تقلب كراريسي تجد قصائدي المكتوبة.**

❖ **ولديك رغم ذلك رغبة مستمرة في الحياة؟**

ـ ليست لدي رغبة في الموت، أجد الحياة قصيرة جدا. وبعد ذلك سنموت في كل الأحوال، ويمكننا الانتظار إلى ذلك الحين.

❖ **هل تحسين أن بعض الكتب ساعدتك: الإنجيل مثلا يلعب دورا كبيرا في (الدرس الكبير) وهو بالفعل الكتاب الوحيد الذي يحتفظ به التوأمان؟**

ـ الإنجيل، هو كتاب التعلم الأساسي، قرأته كثيرا في هنغاريا. في شبابي كنت بروتستانتية لكن منذ وصولي إلى سويسرا لم أعد أقرأ الإنجيل. وليس لدي حتى نسخة منه في شقتي. في (الكراس الكبير)، وجد الأطفال الإنجيل، فاستعملوه كثيرا لأنهم لم يجدوا كتبا أخرى.

❖ **كتبت أن أي (كتاب شديد الحزن لن يكون أشد حزنا من الحياة) حياتك هل كانت حزينة؟**

ـ هناك رعب كثير، وحيوات فظيعة، وليس فقط في الدول المحرومة من كل شيء. في العالم بأسره، الأشخاص يولدون مرضى، والآباء يفقدون أبناءهم. حياتي لم تكن حزينة. طفولتي كانت جد مرحة رغم الحرب. وبعد ذلك حولها أطفالي أكثر فرحا. الأسوأ في حياتي كانوا أزواجي.

❖ **في (سيان) ترد الكثير من المشاهد للأزواج وهي في الواقع ليست سارة! في (الدعوة) نجد زوجا ينظم حفلا بمناسبة عيد ميلاد زوجته، لكنه هو من يتكلف بكل الاستعدادات، ووحدهم أصدقاء الزوج من يحضر الحفل.**

ـ هكذا هي الأمور. وقد عشت مثل هذه المواقف كثيرا. تزوجت مرتين وأنا أكره الزواج. أنا سعيدة جدا لأني نجوت بنفسي، وبقيت على قيد الحياة. لكن الأبناء يستحقون التضحية من أجلهم، لكن الأزواج! عندما قدم أخي الأصغر من هنغاريا وشاهد معاملة زوجي لي قال لي: (لن ينفعك في شيء العيش في بلد متحرر!).

❖ **لا يوجد حب كثير في كتبك؟**

ـ أحب الرجال كثيرا عندما لا يكونون أزواجا! لكن قصص الحب لا نفع في كتابتها، لأنها عادية. الكتب عن الحب هي ما أسميه بكتب النساء. ليس لها أية أهمية.

❖ **في المقابل يحتل الحلم مكانة مهمة في كتبك.**

ـ أحب النوم، لكوني أعرف أنني سأحلم بالتنقل في وضعيات لا نجدها مطلقا في الواقع، وفي مواجهة أشياء رائعة، وبالمقابل أرى كوابيس أيضا: أجدني في المدرسة، أو متزوجة! أحب كثيرا الذهاب إلى المدرسة لألعب، ولقاء أصدقائي، لكن العمل الذي ينبغي القيام به لم يكن مهما. أفضل القراءة. تعلمت القراءة مبكرا، في الرابعة من العمر، ثم بعد ذلك بدأت الكتابة في سن الثالثة أو الرابعة عشرة من العمر، عندما تقلب كراريسي تجد قصائدي المكتوبة. كنت أقيم في مدرسة داخلية، وكان لابد من ملء الوقت: من هنا بدأت أكتب لنفسي.

❖ **في (الأمس)، هناك تناوب بين الحلم والواقع، وقد أشرت إلى ذلك في عناوين الفصول. عندما تحلم شخصية، الفصول تحمل عنوانا، وحينما يعيش الواقع يكون العنوان من أول جملة في الفصل.**

ـ لا، عندما يكون عنوانا في الفصل، هذا يعني أن النص يتوافق مع ما تكتبه الشخصية.

❖ **عندما نكتب نكون، ربما، في وضعية تقترب من الحلم.**

ـ نعم، هذا صحيح، فغالبا هكذا يتم الأمر: الكتابة هي أن تترك نفسك محمولة بشيء كالحلم. وبهذا فالأحلام تعود أثناء الكتابة.

❖ **هل لديك أحيانا رغبة في العودة إلى هنغاريا، ويوجه آخر الحلم بذلك؟**

ـ لا يزال يقطن اخوتي هناك، وأعود باستمرار. عندما أتواجد هناك شيء ما يهتف في داخلي، بأن أبقى للعيش هناك. أحب الإقامة في كويسزيغ، المدينة الموصوفة في الثلاثية، حيث يعيش التوأمان مع جدتهما. لكني أدرك أنني لو ذهبت لإقامة هناك، فسأكون غريبة من جديد. لهذا أفكر أن الأفضل لي أن أبقى في سويسرا.

المصدر: - Magazine littéraire-N439 Fevrier 2005

* كاتب من المغرب

"الرواية المضادة"

قراءة في البُنى الروائية المصرية المغايرة

سمير درويش *

في تاريخ الآداب والفنون عموماً ليس ثمة قفزات في الفراغ، فكل انعطافة كبرى هي نتيجة خطوات صغيرة ليس لها قيمة في ذاتها، ومن الممكن أن تضيع هباءً إن لم تجد مبدعاً ذا موهبة لافتة يعيد لها الاعتبار. ليس ذلك فقط، بل إن اكتمالها الحقيقي يكون بانضمام عدد كبير من المبدعين إليها يشكلون تياراً.



فكم من التجارب اللافتة ضاعت لأنها فشلت في توريث منجزها لأجيال تالية تحمله معها عبر الزمن، ومثالها الكبير تجربتيّ "محمد حافظ رجب" و"محمد عفيفي مطر" في القصة والشعر، إذ عبّد كل منهما طريقاً خاصاً، أصبح مهدداً بالزوال لأن أحداً لم يمش عليه. ولهذا السبب يعد عبثاً محاولة ربط الانعطافات الكبرى باسم الأديب الذي سبق غيره في النشر بهذا الشكل أو ذاك، لأن العبرة ليست بالسبق فقط.

هذا ما حدث في تجربة الشعر الحر، أو ما أصبحنا نطلق عليه تجربة قصيدة التفعيلة، التي أجهد النقاد أنفسهم في نسبتها إلى "علي أحمد باكثير" أو "عزيز أباظة" أو الدكتور "لويس عوض" أو غيرهم رغم أن دورهم لم يتعد التبشير بموجة جديدة بدأت بالفعل على يد شعراء الخمسينيات في كل بلدان الوطن العربي: بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي.. وآخرين، وزادت ملامحها اتضاحاً بعدما انضم إليها الجيل التالي وأضاف إليها إضافات لافتة، خصوصاً في تجربة أمل دنقل. تعرضت التجربة للكثير من الهجوم في بدايتها لكنها استمرت لأن قوة دفعها كانت قد بدأت في العمل ولم يعد ممكناً إيقافها.. وبالتدريج استطاعت أن تحتل المشهد لأكثر من نصف قرن.

وهذا ما يحدث لقصيدة النثر التي بدأت إرهاصاتها الأولى على يد "جماعة شعر" في لبنان، لكن ملامحها الأساسية لم تتشكل، ولم تصبح حركة شعرية إلا منذ منتصف ثمانينيات القرن العشرين حين انحاز إليها جيل كامل - أو جيلان - من الشعراء.. تجاوزوا المشكلات التي وقع فيها الشعراء اللبنانيون والتي جعلت قصيدتهم أقرب إلى شعر التفعيلة منها إلى قصيدة النثر، وبدأوا - الشعراء الجدد - تدريجياً في الاقتراب من "قصيدة النثر" بمفهومها الغربي.

وهذا ما يحدث للمشهد الروائي المصري الآن، إذ امتلأ بروائيين شباب تتراوح أعمارهم بين خمسة وعشرين وأربعين عاماً وينقسمون إلى موجتين: الأولى بدأت في النصف الثاني من الثمانينيات بإصدار مجموعات قصصية وتضم أسماء مثل خيري عبد الجواد وإبراهيم عيسى ومنتصر القفاش وفؤاد مرسي وأحمد أبو خنيجر وصفاء عبد المنعم وعبد الحكيم حيدر وعلاء الأسواني.. ثم إبراهيم فرغلي وسعد القرش ومصطفى ذكري ومي التلمساني ومحمد إبراهيم طه وحمدي أبو جليل ونجوى شعبان. والثانية في نهاية التسعينيات ومنها ميرال الطحاوي ومحمد طلبة الغريب ومحمد داود ونورا أمين وخالد إسماعيل وأسماء هاشم وبهاء عبد المجيد ومي خالد ومحمد بركة وحسن عبد الموجود وأحمد عايد.. وغيرهم، أصدر كل منهم روايته الأولى أو الثانية.. وقليلون أصدروا ثلاث روايات أو أكثر حتى الآن.

وبالرغم من أن رصد عدد الروايات التي



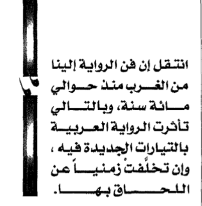
صدرت للشباب في بداية هذا القرن مقارنة بما صدر لروائيي الستينيات في بداياتهم يشير إلى التفوق الكمي الستيني، فإن عدداً من الظواهر ساهمت معاً في تشكيل المشهد: منها أن عدد الروايات التي صدرت مؤخراً كبير بالنسبة للأنواع الأخرى، وأن كثيرين من فرسانه بدأوا بكتابة الرواية مباشرة دون المرور بالقصة القصيرة التي شكلت بدايات كل مبدعي الأجيال السابقة بل إن كثيرين منهم لم يتعداها، وأن حُمّى الاختلاف استشرت بدرجة تجعل من كل عمل تجربة متفردة لا يربطه بالأعمال الأخرى المعاصرة له إلا الرغبة في الاختلاف بشكل يُصَعِّبُ على النقاد اقتراح مصطلح يحيط بكل جوانب الظاهرة. وأن بعض الشعراء الذين أسسوا لأنفسهم منجزاً شعرياً معقولاً، سواء بالفصحى أو بالعامية: شحاتة العريان ود.سهير المصادفة وياسر شعبان وياسر عبد اللطيف وأحمد شافعي وصبحي موسى.. وغيرهم، قد اتجهوا لكتابة الرواية وتميزوا فيها، ومازال كثيرون يندفعون في نفس الطريق.. كما أن هناك شعراء عرباً خاضوا التجربة بنجاح. ومنها أن "السرد" احتل فضاء النص، أو كاد، على حساب "الحوار" الذي شكل أهمية خاصة في الرواية الكلاسيكية وانزوى الآن.

ومنها أيضاً، وأهمها، أن الاتكاء على الخبرات الشخصية أصبح سمة غالبة، بحيث كادت تختفي الكتابة التي تتكئ على الأفكار المجردة وتجلب لها شخصيات وأماكن خيالية حاملة: البنت/ الوطن، والأب/ الإله..الخ. اختفت الأحداث الكبرى التي تصنع التاريخ كالحروب والمظاهرات والثورات - أو بهتت - لمصلحة أحداث صغيرة.. أو تشظّي الحدث وانتفائه، كما اختفت الشخصيات الإشكالية المعضلة التي يمثلها السيد أحمد عبد الجواد في ثلاثية نجيب محفوظ وحلت محلها شخصيات هامشية ضعيفة مشغولة بأمور تافهة وقتية. كما انزوت القاهرة بتاريخها القديم والجديد وحلت محلها بيئات محلية، زراعية وصحراوية نائية تحمل ثقافات غريبة على ذائقة قراء الرواية المعتادين.



صحيح أن قسماً مهماً مما يعرف بـ"رواية الستينيات" اقترب من الحياة الشخصية لأصحابها مثلما في رواية "تلك الرائحة" لصنع الله إبراهيم التي فتحت الباب أمام الانعطافة الكبرى الأولى في الرواية العربية، وكما في "زهر الليمون"





لعلاء الديب، و"محاولة للخروج" لعبد الحكيم قاسم، و"شرق النخيل" لبهاء طاهر.. وغيرها. لكن الفرق الرئيسي بين تلك الأعمال وبين روايات هذا الجيل أن الأولى كانت تكتب عن الذات وهي منشغلة بالكوني والمصيري والعام، فالروايات المذكورة - جميعها - تناقش العلاقة الملتبسة بين المثقف - سواء أكان مسجوناً سياسياً أو شاعراً محبطاً أو كاتب قصة أو طالباً جامعياً - وبين السلطة السياسية.. والروائيون أنفسهم عادوا في أعمالهم التالية إلى قضاياهم الكونية: فصنع الله يناقش الفساد في "اللجنة"، وعبد الحكيم قاسم يناقش رسالة الإنسان على الأرض في "طرف من خبر الآخرة"، وبهاء طاهر يناقش الفتنة الطائفية في "خالتي صفية والدير". بينما الأعمال الجديدة - كما سأبين لاحقاً - لا تنشغل في أغلبها إلا بما هو آني وذاتي.. بل تتدرج مما هو خاص إلى ما هو أكثر خصوصية، فمنتصر القفاش مثلاً ناقش علاقته بالمؤسسة العسكرية في روايته الأولى "تصريح بالغياب" ثم عاد في روايته الثانية "أن ترى الآن" يناقش أزمة موظف مهدد بالخروج من وظيفته تجعله يضحي بزملائه لينقذ نفسه، ويعبث - بقصد أو بدون قصد - مع زوجته بشكل يؤدي إلى انهيار حياته بالكامل!.

هذا ما حدث في منتصف القرن الماضي في الرواية الفرنسية، حيث "ظهرت علامات التجديد من خلال أعمال فوضوية تعتمد التجريب أساساً، وقد وصفت على أنها إنما تقدم نظرية جديدة للرواية، تقوم على نقاط ارتكاز متعددة، لعل أهمها محاولة التعبير عن أزمة الإنسان الروحية الخانقة في العصر الحديث، عن نزوعاته المختلفة، وأعماقه المستترة المظلمة، ومزاجه الحائر القلق، وصولاً إلى اكتشافات جديدة على المستوى السيكولوجي بتأثير معطيات المدرسة الفرويدية الجديدة في مطالع القرن العشرين".

بقي أن أشير في هذا الصدد إلى أن هذا الرواج الروائي ليس مصرياً فقط، ولا عربياً، لكنه عالمي حيث ارتفعت "معدلات الإبداع الروائي على مستوى الكُتّاب، ومعدلات الاستقبال على مستوى القراء في مختلف الطبقات والقطاعات والمجالات، بالقدر الذي انتزعت به الرواية آيات التقدير والاهتمام" .. ومع ذلك فأنا أختلف مع ما ذهب إليه الدكتور جابر عصفور من اعتبار أن غلبة عدد الروائيين الحاصلين على جائزة نوبل أو طغيان الدراسات النقدية التي تتناول الروايات عن غيرها؛ مؤشرين لما أطلقَ عليه "زمن الرواية"، إذ أن اعتبارات كثيرة تقف وراء هاتين الظاهرتين، تتعدى كثيراً فكرة إمكانية ترجمة الرواية إلى اللغات المختلفة دون أن تفقد كثيراً من جمالياتها.. بخلاف الشعر، وأن نقد الرواية أسهل على النقاد الذين يكتفون بمناقشة المضمون دون الدخول في التقنيات، وهم الفئة الغالبة، في حين يحتاج نقد الشعر الحديث الى تمثّل القصيدة وسبر أغوارها لتتكشف.

أزمة المصطلح

بالرغم من أن الجهود التي تُبذل للبحث عن جذور للأنواع الأدبية في تاريخنا العربي أو الفرعوني؛ كأن ننسب فن القص

إلى المقامات، والرواية إلى ألف ليلة وليلة، وأن نجد لقصيدة النثر آباء مثل "حسين عفيف".. فقط لأنه كتب قصائد غير موزونة، أو نعود بها إلى مواقف "النفري" أو - حتى - إلى المدونات الفرعونية على جدران المعابد.. فإنني لا أميل إلى ذلك لأن أي جديد لا يكتسب شرعيته عبر آباء منسيين، حقيقيين أو مُنْتَحلين، ولكن بالمنجز الذي يضيفه هذا الجديد إلى النوع الأدبي.

من هذا المنطلق فإن فن الرواية انتقل إلينا من الغرب منذ حوالي مائة سنة، وبالتالي تأثرت الرواية العربية بالتيارات الجديدة فيه كما أسلفتُ، وإن تخلّفتْ زمنياً عن اللحاق بها. ربما يكون هذا هو السبب الذي جعل بعض النقاد يطلقون على الظاهرة مصطلح "الرواية الجديدة" قياساً على مجموعة الروائيين الفرنسيين الذين نشروا أعمالهم عام ١٩٥٦ عن دار نشر واحدة، والتي شكلت إحدى العلامات المهمة في أدب القرن العشرين ومنهم آلان روب جرييه، ناتالي ساروت، ميشيل بوتور.. وغيرهم. والحقيقة أن هذا الارتباط - الذي يعد إحدى ظواهر الارتباك النقدي وتخلفه عن فهم الظواهر الجديدة وشرحها - يغفل أن "الحداثة كمفهوم روائي لا تتوقف عند حدود تجاوز الكلاسيكية بل تتميز بنزعة إلى التجاوز داخل نفسها، كما يدل على ذلك انحسار واختفاء بعض تياراتها كالسوريالية والوجودية، حتى أن الرواية الجديدة نفسها قد فقدت الكثير من جذوتها".

ومن علامات الارتباك أيضاً إطلاق مصطلح "الانفجار الروائي" على الظاهرة، وهو يرصد - كما هو واضح - الزيادة الكميّة دون الدخول إلى عمق المشهد وما يحمله من أبنية جديدة، أو تحاول أن تكون جديدة.. ناهيك عن أنه شعار صحفي أكثر منه مصطلح نقدي، استخدمته جريدة "أخبار الأدب" التي يرأس تحريرها "جمال الغيطاني" أحد أهم روائيي الستينيات.

أيضاً هناك مصطلحات مثل "رواية الشباب" و"رواية التسعينيات".. وغيرهما، وهي تستسهل تعريف الظاهرة بالإشارة إلى أصحابها، وهي - فضلاً عن كونها غير علمية - قصيرة النظر لا ترى المشهد بشكل واضح، إذ أن كتابات كثيرة لروائيين كبار، بعضها ظهر قبل بروز الظاهرة وبعضها بعدها، تُعدّ جزءاً أصيلاً منها، مثل رواية "فساد الأمكنة" لصبري موسى التي تعتمد بناءً يمكن أن نطلق عليه مصطلح "بنية نقطة الارتكاز"، تَمَثَّلَهُ محمد إبراهيم طه في روايته "سقوط النوار" - كما سيأتي - وميرال الطحاوي في رواية "نقرات الظباء". وهناك رواية "عم أحمد السماك" لخيري شلبي، التي يمكن أن نطلق عليها مصطلح "بنية الوحدات المتكررة"، إذ تتكون من عدة فصول، كل منها منام قائم بذاته يتحقق في الواقع، تبدأ بجملة ثابتة بنائياً: "رأيتني في ميدان السوق واقفاً، رأيتني ماشياً على غير هدى، رأيتني ماشياً وحدي في شارع لست أعرفه.. الخ"، والمشاهد كلها تكاد تكون منفصلة لا يجمعها إلا خيط واحد يرصد تطور حياة أحمد السماك. بل إن رواية مثل "يوميات ضابط في الأرياف" لحمدي البطران يمكن اعتبارها "رواية مضادة"، فرغم كونها تعد من روايات السيرة الذاتية، فإنها لم تسلك المسلك الشائع حيث يولد الشخص ويكبر وينجح أو يتعرض لأزمة كبرى يتم حلها، بل لجأ إلى ما يمكن أن نطلق عليه مصطلح "بنية القطاع العرضي"، وحسبها تم رصد مجموعة من الأحداث الصغيرة المبتورة حيث يعتمد اكتمالها من عدمه على (علم) الراوي لا على تطور الحدث في ذاته، ولا يجمعها معاً إلا هذا الراوي نفسه.. وهي أبنية جديدة غير متداولة في الرواية الكلاسيكية عند الرواد أو عند روائيي الستينيات.

وقد أشرت سابقاً إلى مصطلح "زمن الرواية" الذي استخدمه بعض كبار النقاد عندنا، لكنه - مع تقديري لجهودهم - ليس متورطاً في رصد عناصر الظاهرة أيضاً، بل إنه يكتفي بالإشارة إلى عناصر خارجية مثل زيادة أعداد الروائيين بالنسبة لغيرهم من الأدباء، وبالتالي زيادة عدد الروايات المنشورة، وزيادة التقدير المحلي والدولي للرواية بمنحها الجوائز الهامة، وبالمجمل يشير إلى قدرة الرواية الجديدة على خلق قرائها الذين يزدادون تباعاً نتيجة لاقترابها الحميم من التعبير عن قضايا معاصرة بأسلوب سهل. وهو طرح يمكن قبوله في إطار الوضع العام للأدب في بلادنا، إذ أن معظم هذه الروايات الجديدة صادرة عن دور نشر خاصة لا تطبع أكثر من ألف نسخة، والقليل منها الصادر عن مؤسسات حكومية طبعت ثلاثة آلاف لم يتم توزيعها بالكامل، وهناك روائيون يتحدثون عن طبعات متعددة صدرت من أعمالهم، لكنهم لم يذكروا عدد النسخ الصادرة في كل طبعة!. بل إن رواية "وليمة لأعشاب البحر" للروائي السوري حيدر حيدر، التي أثارت أزمة كبيرة عندما صدرت طبعة شعبية منها عن هيئة قصور الثقافة في مصر، لم توزع سوى سبعمائة نسخة حسب الأرقام الرسمية المعلنة.

هناك روائيون يتحدثون عن طبعات متعددة صدرت من أعمالهم، لكنهم لم يذكروا عدد النسخ الصادرة في كل طبعة!

والحقيقة أن صك مصطلح جامع لهذه الظاهرة ليس من اختصاص هذه القراءة، وليس في قدرتها أيضاً، وأن اختيار عنوان "الرواية المضادة" احتكم إلى شيئين: الأول أنه كان يطلق على ظاهرة "الرواية الجديدة" في فرنسا، وإن بشكل غير كثيف، وهو أشمل وأكثر دقة. والثاني أنه أقرب إلى الدلالة عن الظاهرة المصرية، إذ يصعب - في تقديري - حصرها في عدة أشكال بنائية، بل إن كل رواية جديدة تطمح إلى ابتكار بنائها الخاص، على مستوى الظاهرة كلها، وعلى مستوى الكاتب الواحد في كثير من الحالات، وما يجمعها هو الرغبة في الابتعاد عن الأصل إلى حد مخاصمته، والعبث التجريبي: على مستوى اللغة كما في رواية مثل "أن تكون عباس العبد" لأحمد عايد، والبناء كما في رواية فتنة الصحراء لأحمد أبو خنيجر أو خط ثابت طويل لمحمد طلبة الغريب.





عينة غير مُمَثِّلة

في هذا العرض سأتوقف سريعاً أمام خمس روايات أصدرها روائيو هذا الجيل هي: "سقوط النوار" لمحمد إبراهيم طه، "شباك مظلم في بناية جانبية" لفؤاد مرسي، "فتنة الصحراء" لأحمد أبو خنيجر، "خط ثابت طويل" لمحمد طلبة الغريب و"قف على قبري شويا" لمحمد داود، وأعرف مقدماً أنها لا تمثل المشهد الروائي كاملاً، بل إنها لا تمثل إلا ذاتها، فقد سبق أن قلت إن كل رواية تكاد تنفرد ولا تتشابه مع غيرها. لكن هناك عدة أسباب جعلتني

أختار هذه الروايات الخمس دون غيرها أتصور أنها منطقية، سأذكرها حسب أهميتها:

الأول: أنها جميعاً تقدم أشكالاً بنائية جديدة، تتدرج في جدتها من أشكال غير معروفة في الرواية العربية - على الأقل - إلى أشكال كانت موجودة، لكنها غريبة وخجولة بين سيل روايات عصرها التي تنتمي زمنياً إليه. ومن البناء المحكم إلى اللعب.

الثاني: أنها جميعاً الأعمال الأولى لأصحابها، العمل الأول لثلاثة، والثاني لاثنين، صدرت بينما لم يتعد أكبرهم - وقت إصدارها - أربعين عاماً، وأصغرهم ثلاثين عاماً.

الثالث: أنهم جميعاً يقيمون خارج القاهرة: في أسوان وبنها والمحلة الكبرى، وبالتالي تدور أحداث رواياتهم في بيئات مختلفة: في الصحراء، والريف، وفي المدن الصغيرة التي أخذت من المدنية شكلها، ومن الريف روحه.

الرابع: أنهم يمثلون الموجتين اللتين تحدثت عنهما في البداية وحلقة الوصل بينهما، كما أن بعضهم بدأ حياته بكتابة القصة القصيرة وأصدر بين مجموعة واحدة ومجموعتين قبل إصدار الرواية، والبعض الآخر بدأ بكتابة الرواية مباشرة، ويكاد لا يعرف - ولا يريد أن يعرف - أسرار القصة القصيرة.

الخامس: أنها جميعاً - على جدتها وطرافتها ورغم أن كاتبين من الخمسة فازا بجائزة الدولة التشجيعية - لم يتم الالتفات إليها بالشكل الذي تستحقه، بالمقارنة مع حجم الضوء الذي ألقي على تجارب أخرى مجايلة كُتبت عنها عشرات المقالات بأقلام كبار النقاد وتمت ترجمة بعضها، ربما لأنهم بعيدون عن العاصمة، أو لأن تجاربهم - في المجمل - جديدة وغير مألوفة، وربما لأسباب أخرى تتعلق بعدم القدرة على الإدارة، وربما - إذا أحسنّا الظن - لأن كثرة الروايات الصادرة في وقت قليل لم يعط فرصة للنقاد لكي يتابعوا المشهد كله، فظُلمت تجارب كانت تستحق أن تُرصد.

ورغم هذا التنوع الظاهر فإن هناك مجموعة من الظواهر المشتركة بين هذه الروايات الخمس، غير ما ذكرت، سأحاول التوقف عندها قدر الإمكان:

١. إعادة صياغة الزمن الروائي:

هناك أربع سنوات في رواية "سقوط النوار" بين سقوط "مريم" في غرفة التشريح، وسقوطها في درس الباطنة، سنوات لا روائية - إذا جاز التعبير - لم يحدث خلالها ما يستحق الإشارة إليه في حياة شخصيات الرواية الأساسيين، فجاء السقوط الثاني ليلغيها، بل يفتح آفاقاً جديدةً لـ"الزمن" الماضي والحاضر والمستقبل بشكل متداخل غير مرتب. وفي "خط ثابت طويل" لا وجود للزمن أصلاً، حيث يدور الحدث كله في ساعة أو عدة ساعات لم يحددها النص بالضبط لكن من السهل اكتشافها.. يتعرض "إسماعيل" لأزمة قلبية، ينقل على إثرها للعناية المركزة إلى أن يموت، ولا يترك الحدث الضاغط فرصة لأي من الشخوص لكي يخرج منه. وفي "قف على قبري شويا" يتوقف الزمن كلياً، ليتيح للكاتب رصد ما يفعله كل فرد من أفراد أسرة عامل نظافة يتطلع إلى تغيير مصائر أبنائه.

في رواية "شباك مظلم في بناية جانبية" تم إسقاط الزمن الروائي كلياً، فالعمل الذي يرصد التغير الذي حدث للمجتمع في عشر سنوات، من ١٩٨٦ إلى ١٩٩٦، يتعمد أن يُغيِّب الرواي/ البطل خارج هذا المجتمع طوال تلك الفترة، فيكون عليه أن يرصد ما حدث قبلها، وما حدث بعدها. أما "فتنة الصحراء" فهي مجرد "لعبة في الزمن"، إذ يحتل الفضاء الروائي الحدث الذي يدور في سبعة أيام، هي طول رحلة العودة من سوق الجمال إلى ساحة السباق، بينما تمر خمسون سنة في غمضة عين، تترك آثارها على ملامح الأشخاص، ولا تحتل من الفضاء الروائي إلا بضع صفحات!.

٢. البطل السالب:

في الروايات الكلاسيكية غالباً ما يكون (البطل) إيجابياً، يصنع مصيره ومصائر المشاركين في العمل، هكذا كان الأب في "أيام الإنسان السبعة" لعبد الحكيم قاسم، و"الرفاعي" في رواية جمال الغيطاني، وفاطمة تعلبة في "الوتد" لخيري شلبي.. وغيرها.

لكن الحال لم تعد كذلك في "الرواية المضادة". ففي "سقوط النوار" لا يؤثر "يونس عبد الفتاح يونس" بأي صورة في الحدث: مرض مريم ثم موتها، ويكتفي بالرصد المحايد لحد يجعلنا نعتبره متلقياً، أصيب بالمرض - بالتأثير - من شدة وقع الحدث عليه. وفي فتنة الصحراء تتدخل قوى عظمى غيبية لتغير مصائر الأبطال وتدفعهم إلى مواقع لم يخططوا لها، بل وتهدم الحدث الرئيسي من أساسه، فلا سباق الهجن يتم، ولا يفوز الرجلان بالفتاتين اللتين ذهبا للرحلة من أجلهما. وفي "خط ثابت طويل" يقف جميع أفراد الأسرة عاجزين أمام الموت الذي كشف خواءهم جميعاً.. حتى الأطباء والممرضات والأدوية والأجهزة المتقدمة، لم تستطع أن توقف التحدي الذي يمثله الخط الثابت - المكون من عدد لا متناه من النقاط - على الشاشة. وفي "شباك مظلم" لم يستطع "فوزي" الفوز بحبيبته، ولا بالغرفة الفقيرة في بيت جده، بينما تنتهي حيوات كل من أحب أمامه: أخوه وجدته وعمته وأخيراً جده. وفي "قف على قبري" لا يستطيع البطل قضاء وقت طيب مع الفتاة التي أحبها، ففي كل خطوة كان هناك من يرصدهم بتحدٍّ، ويغلق عليهم مساحات الحركة دون أن يمتلكا أي سبيل للمقاومة.

٣. غياب الحدث الكبير:

الروايات الخمس ليس بها حدث متنام، بل من الصعب الإمساك بحدث في القراءة الأولى على الأقل، ففي "خط ثابت طويل" لا تعرف إن كان الحدث الرئيسي هو موت إسماعيل نتيجة الفقر فتجد نفسك أمام رواية تقليدية من موجة الواقعية الاشتراكية، أم صدمة طارق، الطبيب الشاب الذي يهوى السينما، في أول مناوبة عناية له، أمام التعامل غير الآدمي مع الموت - مثلاً - من الأطباء والممرضات.. لأن أياً من الاحتمالين لا يتم التركيز عليه بالشكل التقليدي. وفي "سقوط النوار" يحار القارئ العادي أمام وجود "مريم" غير المبرر في رواية ترصد عالم الريف، بينما يحار آخرون للتوسع في هذا العالم الذي ليس له وظيفة في رواية ترصد آلام فتاة

في الروايات الكلاسيكية غالباً ما يكون (البطل) إيجابياً، يصنع مصيره ومصائر المشاركين في العمل، هكذا كان الأب في "أيام الإنسان السبعة" لعبد الحكيم قاسم، و"الرفاعي" في رواية جمال الغيطاني

عرفت أنها مصابة باللوكيميا وأنها متجهة ناحية الموت فقررت الاندفاع ناحية الحياة.. لأن العمل يحتمل القراءتين بالفعل.

في "شباك مظلم" ليس ثمة بطل فرد ولا حدث كبير ولا زمن، فقد استعاض عنها "فؤاد مرسي" بالحكايات الصغيرة العابرة التي يلزم القارئ بذل جهد كبير لإعادة تركيبها. وفي "فتنة الصحراء" نحن أمام الحدث ونقيضه، فليس ثمة شيء مؤكد على الإطلاق. أما "قف على قبري" فلا تعدو أن تكون "كشف عائلة" اضطرت إلى مواجهة سؤال لم تواجهه قبلاً، ربما بهذه الحدة: من نحن؟ لأن أحد أفرادها قرر الالتحاق بإحدى الكليات العسكرية، حيث يواجهونك بهذا السؤال، وكأنك لابد أن تكون "ابن أحد" لتكون مواطناً.

٤. كسر وتيرة السرد التقليدي:

هل هي مجرد مصادفة أن تشترك الروايات الخمس في كسر وتيرة السرد التقليدي، ومحاولة إيجاد بديل عبر تجريب عدة طرق جديدة؟

أحمد أبو خنيجر قسم النص إلى مستويين، الأول بالبنط الأسود العريض والثاني بالأسود العادي الذي تتخلله عناوين جانبية (مجالس واحتمالات واستدراك وأحرف أبجدية). وفصول قصيرة تتراوح بين أربعة أسطر وخمس صفحات؛ مرقمة - بالتوازي - بين أرقام عربية لفصول البنط العريض (١، ٢، ٣، ..) وأخرى لاتينية للبنط العادي (١، ٢، ٣..). وفؤاد مرسي قسّم نصه إلى مستويين أيضاً، الأول يحتل فضاء الصفحة كاملاً، والثاني على شكل عمود يحتل النصف الأيسر من الصفحة وخصصه لموضوع واحد، وهو نفسه ما فعله في روايته الأولى "شارع فؤاد الأول"، وما فعلته "مي التلمساني" في روايتها "دنيا زاد" مع اختلاف الغرض من التقسيم في كل مرة. بل إنه في روايته الأولى "شارع فؤاد الأول" استعار أربع قصائد شعرية طويلة مروية على لسان أحد أبطاله، الشاعر سعيد عبد القادر.

محمد طلبة الغريب وزع السرد بين تسعة رواة، راوٍ خارجي وثماني شخصيات، انتقل السردُ إلى كل شخص ينظر إليه القارئ، لا ليراكم خبرات جديدة إلى الحدث الرئيس، ولكن ليتوغل إلى مناطق هامشية تبدو للوهلة الأولى غير ملتصقة بالنص، ولكنها بالنظر الشامل، كقطع

في "شباك مظلم" ليس ثمة بطل فرد ولا حدث كبير ولا زمن، فقد استعاض عنها "فؤاد مرسي" بالحكايات الصغيرة العابرة التي يلزم القارئ بذل جهد كبير لإعادة تركيبها.

الفسيفساء التي تصنع لوحة واحدة، وفيها استفادة من سيناريو السينما. ومحمد داود وضع شريط صوت بجوار شريط الصورة، فأصبحنا نسمع أصوات الشخصيات كما لو كانت حقيقية، كما أنه اعتمد - كلياً - على الوصف الدقيق الممل المقصود بذاته، يصنع التراكم في مخيلة المتلقي من خلاله، بديلاً عن الحكي القديم. ولجأ محمد إبراهيم طه إلى السرد الشفاهي كما نسمعه من الرواة الشعبيين: التكرار والذهاب وراء غواية الحكاية واستخدام لغة فصيحة تتخللها مفردات عامية شديدة التداول.. الخ.

بُنى مغايرة

في الكتابة الروائية الجديدة ليس ثمة أشكال متعارف عليها، فكل كاتب يلجأ إلى البناء الذي يعتقد أنه الأقدر على توصيل ما يريد دون اعتبار لحدود النوع، أو ما كان حدود النوع!. لهذا تعددت الأشكال والبُنى بشكل لافت، ووصلت المغامرات الشكلية إلى حد هدم الرواية ذاتها، بالمفهوم القديم على الأقل. هذا القديم الذي يصل عندهم - وقد أقمت حوارات عدة مع بعضهم - إلى المنجز الستيني ذاته، مما دفع الدكتور سيد البحراوي إلى القول، تعليقاً على الظاهرة التي يعتبرها نقلة نوعية: إنهم يلعبون!.

لذلك فمن الصعوبة - الآن ومازالت الظاهرة تتشكل - تنميطها واستنتاج ما يمكن أن تقدمه في المستقبل القريب. كذلك يعد من غير المقبول التسرع بنسبتها إلى التجارب السابقة: الواقعية الجديدة والسحرية والسيريالية وتيار الوعي.. الخ، أولاً لأن العمل الواحد تختلط فيه كل هذه الأشياء بشكل يبدو غير منظم، وثانياً لأن هذه الكتابة لا تعترف بهذه الأشكال ولا تلزم نفسها بمعطياتها.

ولقد حاولت تتبع هذه الروايات الجديدة، واقتراح مصطلحات للأشكال التي اعتمدتها، رغم أن هذا يخرج عن حدود استطاعتي كقارئ، وبالتالي لا تُلزم محاولاتي أحداً غيري. لكنني أعتبر هذا الجهد مجرد تنويه إلى أن هناك ما يجب القيام به، فنحن بالفعل نحتاج إلى مواكبة الظاهرة وفهمها وعدم انتظار الاجتهادات التي تأتي من المستشرقين. ولن يفيد الاستخفاف بها أو في أحسن الأحوال جلب مصطلحات غربية من خارجها ولصقها بها، كما أن آخر ما نحتاجه هو تلك المقالات المتعجلة التي كتبها بعض كبار النقاد هنا أو هناك، واضعين كل الروائيين الجدد في سلة واحدة، بتناول يغلب عليه التعالي وعدم الرغبة في الفهم.

وإذا كان الأدب عموماً هو مضمون يتم اختيار شكل مناسب له، فإن اختيار أي شكل يكون بمدى مناسبته لهذا المضمون. لذلك كان السؤال الأول الذي طرحته على نفسي هو: ما الذي يريد العمل توصيله في النهاية؟ ثم أشرع في تتبع الشبكة العنكبوتية التي تحيط بهذا المركز: مجموعة من الخطوط والدوائر والمثلثات والمربعات.. الخ، تتقاطع أحياناً وتتوازى وتتماس وتتجاور وتتحاور لتصنع في النهاية هذا البناء الذي هو الرواية.

والواقع أن الإجابة المباشرة عن هذا السؤال المباشر لم تعد بالسهولة التي كانت عليه سابقاً، ربما لأن معظم الكتابات الجديدة لا تبدأ من نقطة معلومة، أو على الأقل لا تنتهي كذلك. وبرغم أن هذا لا يلغي وجود الإجابة فإنها تكون مراوغة، تحتاج إلى الكثير من التبصر لرؤيتها، ثم أنها ليس من الضروري أن تكون نهائية، أو حتى وحيدة.. فإذا كان الأدب عموماً في كل مراحله يحتمل أكثر من قراءة، فإن هذه الكتابة الجديدة أولى بهذا، وأكثر تطابقاً مع هذا المعنى الذي قيل كثيراً في غير موضعه.

لهذا اقترحت مصطلح "بنية نقطة الارتكاز" لرواية سقوط النوار، إذ وجدت أن الرواية التي تتكون من حوالي مائة وخمسين صفحة تدور حول قصة قصيرة مكتملة الأركان تحتل حوالي ثلث الفضاء الروائي، تدور حول "مريم الحرايري" طالبة الطب التي اكتشفت أنها مصابة باللوكيميا، وأنها تتجه بسرعة جنونية إلى الموت، فقررت أن تترك الدراسة وكل شيء، وأن



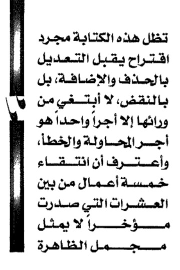
تزور قـرية كل يوم، تتـعـرف على الناس وتحبهم وتتقرب منهم كأنها ستعيش أبداً.

ثلثا الرواية استدعاء لعالم طفولة الراوي "يونس عبد الفتاح يونس" الذي شاهد المأساة من خارجها ونقلها لنا، دون أن يكون متورطاً في تفاصيلها، حتى أن العاطفة التي نبتت داخله تجاه "مريم" لم يسمح لها بأن تظهر لأنها محكوم عليها بالفشل، أولاً للفروق الاجتماعية بين الشخصيتين، وثانياً لأن أحدهما ميت لا محالة!.. وانفتاح هذا العالم يمكن تبريره بمبرر من داخل العمل وآخر من خارجه. فمن الداخل مرض يونس وأخذ يهلوس، فمرت حياته أمام عينيه كشريط سينمائي. ومن الخارج - مع ما في ذلك من شطط ربما يرفضه كثيرون - أعتقد أن تأسيس شخصية الراوي بجلب طفولته لم يكن غير كشف شخصية المتلقي: أنا وأنت ومحمد إبراهيم طه وكثيرين ممن لهم نفس ظروفه، وبالتالي كيفية استقباله لشخصية "مريم" التي لم ير مثلها من قبل ولا يتوقع أفعالها، ويظل مندهشاً - بالتالي - على الدوام.

أما رواية "شباك مظلم في بناية جانبية" فيمكن أن نطلق عليها مصطلح "بنية التشظي"، إذ عمد فؤاد مرسي إلى تفتيت الشخصيات والأحداث والأماكن. فشخصيات الرواية جميعاً تنقسم إلى فريقين: أنقياء وشريرين، كل منهما يمكن اختصاره إلى شخص واحد لنجد أنفسنا أمام قوانين الصراع الأرسطي. لكنه هروباً من هذه القوانين فتت الشخصيتين إلى أحد عشر شخصاً، وبالتالي فتَّتَ الحدث الواحد إلى عدة أحداث يمكن تجميعها في حزمتين رئيسيتين أيضاً. ونتج عن هذا عدم وجود "بطل" إشكالي، وبهتت الملامح وتشابهت الوجوه، وأيضاً عدم وجود حدث رئيسي إلى درجة الإشارة إلى "هبة الأمن المركزي" بتاريخ أصم: "في ٢٦ فبراير ١٩٨٦ قلت لرنان الحكيم أحبك".

نفس الشيء حدث مع المكان الرئيسي الوحيد في الرواية، وهو غرفة على السلم في بيت جده شهدت أحداثاً تلخص تاريخ مصر الحديث، تم تفتيت كل ما يمت بصلة إلى هذا المكان ووضعه متناثراً في عمود مائل إلى يسار الصفحة، يلزم قراءته متواصلاً لتكوين ملامح واضحة.. تلك التي يهرب منها فؤاد مرسي دائماً.

وأطلقتُ على رواية "قف على قبري شويا" مصطلح "تقنية الصورة السردية"، إذ


تظل هذه الكتابة مجرد اقتراح يقبل التعديل بالحذف والإضافة، بل بالنقض، لا أبتغي من ورائها إلا أجراً واحداً هو أجر المحاولة والخطأ، وأعترف أن انتقاء خمسة أعمال من بين العشرات التي صدرت مؤخراً لا يمثل مجمل الظاهرة

في سبيله للإجابة عن السؤال الرئيسي: من أنا؟ أو من نحن؟ أو - بالأحرى - من هؤلاء؟ عمد محمد داود إلى تثبيت الصورة والنظر إليها من جوانبها المتعددة: الأب والأم والأبناء جميعا. وراح يتعقبهم، في اللحظة ذاتها، واحداً واحداً ليرى ماذا يفعل الآن ليعرف من يكون بالضبط. وكان لزاماً أن يسهب في الوصف، وأن ينتقل بالكاميرا من العام إلى الخاص إلى الخاص جداً، أي من لقطة الـ"بان" إلى اللقطة المتوسطة، ثم إلى اللقطة القريبة "زوم إن".. بتقنية السينما.

هذا الوصف الدقيق سمح له - ولنا - بالدخول عميقاً إلى داخل الشخص/ الصورة لاستخراج المؤلم: الرحم المتدلي في سروال الأم، والتقرحات الناشئة في لسان الابن نتيجة الاحتكاك بكسرة حمص بين أسنانه وما تسببه من ألم.. الخ.

ورواية "فتنة الصحراء" يمكن أن نطلق عليها مصطلح "بنية الشك"، إذ أن كل ما فيها: شخصيات وأماكن وأحداثاً.. ممكن الحدوث، وغير ممكن في الوقت ذاته، البطلان - قابيل وهابيل أو صالح وفالح أو كلاهما حسن أو البراسي، توأم أو ابنا عم وابنا خالة أو فرد واحد فقط - قرَّرا خوض سباق الهجن الذي تقيمه القبيلة سنويًا بعد أربع ليالٍ من الاحتفاء بعاشوراء ليفوزا ببنتين جميلتين - أو بنت واحدة اسمها صفية - خرجتا ليلة احتجاب القمر بالدفوف والصنوج بين البنات الصبايا اللواتي رحن ناحية البئر، وهن يغنين ويرقصن ليساعدن القمر على التخلص من شباك بنات الجن التي تحجبه.

هو نفسه "يريد إيهامنا بأنها مجرد لعبة في الزمن كما فعل توفيق الحكيم في أهل الكهف، أو تلك الحكاية التي قصتها شهرزاد في لياليها، عن بحَّار غرقت سفائنه ورماه الموج إلى شاطئ جزيرة الزمن المجهولة.. أو حتى كما فعل كُتَّاب الغرب: بروست، وجويس، وفوكنر، وغيرهم، وألاعيبهم بما أسموه الزمن الداخلي"، كما ورد في النص حرفياً.

أما رواية "خط ثابت طويل" التي أراد أن يصل بها محمد طلبة الغريب إلى آخر حدود التجريب في الشكل بجعل كل شخصياتها رواة، فقد أطلقت عليها مصطلح "بنية الأصوات المتداخلة".

والأصوات المتداخلة ليست الأصوات المتعددة التي استخدمها نجيب محفوظ في "ميرامار"، حيث يروي كل راوٍ جانباً من الرواية لتكتمل بروايتهم جميعاً، أو يروي الرواية كاملة من وجهة نظره بقصد إظهار اختلاف الحدث الواحد باختلاف زوايا النظر إليه. وليست تعدد مستويات السرد التي استخدمها صنع الله إبراهيم في نجمة أغسطس، حيث ينتقل السرد بين مستويات مختلفة باختلاف الزمان أو المكان أو أي عنصر آخر من عناصر الكتابة، كتضمين مقتطفات من الكتب، وتضمين الشعر أو اقتباس مقتطفات من الجرائد ونشرات الأخبار..الخ. ولكنها - كما قلت سابقاً - انتقال السرد إلى كل شخص ينظر إليه القارئ مما أحدث ارتباكاً في التلقي، ويحسب لمحمد طلبة أنه كان جريئاً أكثر مما ينبغي حين جازف في عمله الأول بشكل جعله مرهقاً حتى للقراء المتمرسين.

أخيراً.. تظل هذه الكتابة مجرد اقتراح يقبل التعديل بالحذف والإضافة، بل بالنقض، لا أبتغي من ورائها إلا أجراً واحداً هو أجر المحاولة والخطأ، وأعترف أن انتقاء خمسة أعمال من بين العشرات التي صدرت مؤخراً لا يمثل مجمل الظاهرة، وقد يكون فيه بعض الانحياز المبني على الحب، ولكن حسبي أن أي قراءة، مهما كانت درجة اقترابها، لا يمكن أن تحيط بكامل المشهد، وأنه لا سبيل إلا بالانتقاء، ولا سبيل إلى الانتقاء إلا بالحب.

---

* شاعر وروائي من مصر



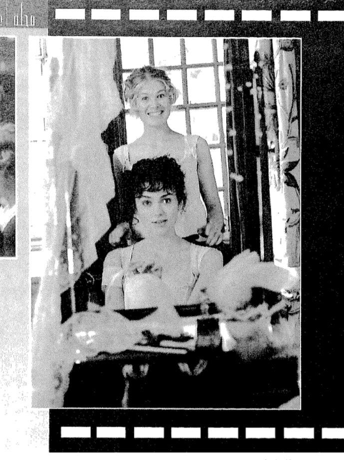
يحيى القيسي *

Pride & Prejudice

للروائية جين أوستن

صراع لا يخبو بين مشاعر الحب المتأججة وكبرياء النفس المجروحة ..!

من يشاهد فيلم " Pride & Prejudice " المأخوذ عن الرواية الإنجليزية الشهيرة لجين أوستن التي تحمل الاسم نفسه، يتأكد بأن صخب الحياة المعاصرة، وماديتها المفرطة ،لا يمكن أبدا أن تلغي ذلك الجزء العاطفي الشفاف في دواخلنا، والرغبة في الاستسلام لحلم رومانسي لذيذ عن تلك الأيام التي خلت، والهدوء الذي كان يكتنفها، ولعل ترجمة مقترحة لهذا العنوان تفضي إلى "الكبرياء والضيم" في مقاربة إيجابية له، أو ربما "الغرور والانتقام" في مقاربة سلبية.



وبالطبع فإن أحداث الرواية تدور في إحدى مناطق الريف الإنجليزي، في أواخر القرن الثامن عشر، أما تاريخ الطبعة الأولى للرواية فهي تعود إلى عام ١٨١٣م، وقد لاقت الكثير من الاحتفاء النقدي بها، وطبعت مرارا، إضافة إلى تدريسها في معظم جامعات العالم كنموذج للأدب الإنجليزي في تلك الحقبة حتى جاء أوان إنجازها سينمائيا على يد المخرج جو رايت في حلة جديدة رغم أنها أنجزت سابقا في عدة أفلام أولها في عام ١٩٤٠، ومن الواضح أن الفيلم الجديد (إنتاج ٢٠٠٥) جاء لافتا للانتباه في قوته، وتفاصيله، وأمينا لما رغبت أن تقوله أوستن أو تعبر عنه، ورغم أن فعل الصورة يظل غير فعل الكلمة، إلا أن الفيلم السينمائي إذا وقع تحت يد قديرة ومبدعة من المخرجين مثل رايت يمكن أن يضاهي بقوته وعمقه العمل الأدبي، بل يعطيه رونقا خاصا إذ تلعب الموسيقى واللقطات المنتقاة بدقة، وأداء الممثلين وفيض مشاعرهم في تأكيد ذلك.

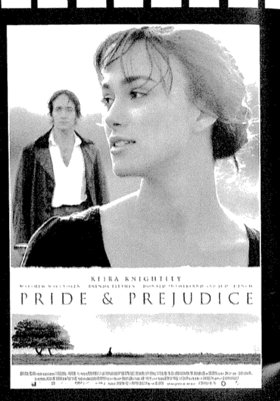
أول ما يشد انتباه مشاهد الفيلم تلك اللقطات غير المنقطعة للكاميرا وهي تجوس في بيت آل بينيت وتنتقل من غرفة إلى أخرى، ومن مشهد إلى آخر في تواصل مستمر للقطة ذاتها، وقد تكررت مثل هذه اللقطات أكثر من مرة في الفيلم، وهذا يدل أولا على عناية خاصة من المخرج والمصورين في إنجاز مثل هذه المشهدية السيّالة التي تدهش متابع الفيلم، وتحبس أنفاسه، وتساهم في تشويقه رغم أن الأجواء تنتمي إلى القرن الثامن عشر، وحكاية الفيلم تبدو لبعض أبناء العصر سريع الإيقاع مملة.

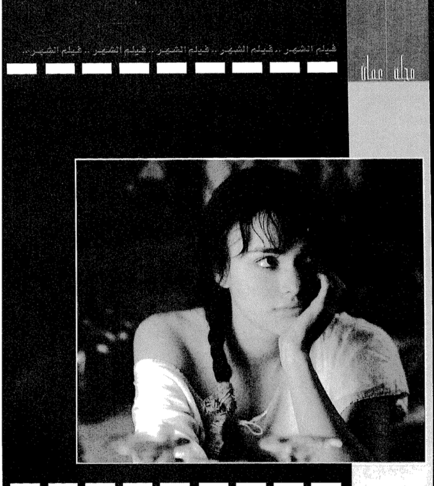
أول ما يشد انتباه مشاهد الفيلم تلك اللقطات غير المنقطعة للكاميرا وهي تجوس في بيت آل بينيت وتنتقل من غرفة إلى أخرى، ومن مشهد إلى آخر في تواصل مستمر للقطة ذاتها

حكاية عن الحب والكبرياء

عنوان الرواية يلخص الحكاية كاملة، وهذا من المآخذ على الروايات الواقعية التي تنتمي إلى القرن الثامن عشر إذ يجيء العنوان مفسرا للعمل لا موحيا ورمزيا، فالكبرياء أو الاعتداد بالنفس لتفسير كلمة (Pride) تمثل ثيمة أساسية في الفيلم تقابلها (Prejudice) أو الحكم المسبق والظلم الذي يقع بسبب سوء الفهم أو التلفيق والكذب، وما بينهما هو الحب ولا شيء غيره ينقذ كل شيء من الدمار، فهنا نتعرف على عائلة بينيت متوسطة الحال والأقرب إلى الغنى من الفقر، ولديها خمس فتيات ينتظرن فارس الأحلام قادما على صهوة فرس أبيض، وبالطبع فإن الزواج هو المطلب الأساسي هنا، وتبدو الأم أو السيدة بينيت (الممثلة بريندا بليثين) قلقة من بقاء فتياتها عازبات رغم أنهن لم يصلن إلى مرحلة العنوسة بعد، ولهذا تسعى بشتى الطرق لأن تعرفهن على شباب أغنياء لعله يحصل النصيب ويتم الزواج. وشخصية الأم هنا تبدو كوميدية، فهي مضحكة في حركاتها وسكناتها وقلقها الذي يظهر على وضع بناتها العازبات، وأولهن جين الكبرى (روزا موند بايك) الخجولة والتي لا تجيد التعبير عن عواطفها، لكن جمالها الهادئ يشفع لها.

نتعرف أيضا على السيد بينيت، الوالد (دونالد سثرلاند) الذي يبدو غير مسكون





بقلق زوجته، بل مهموما بمكتبته الضخمة وأحوال العائلة عموما، وخلال أحداث الفيلم الأولى نتعرف على أن شابا غنيا هو شارلز بينغلي (الممثل سيمون وودز) سيزور قصره الضخم الواقع في المنطقة الريفية المتاخمة لهم، وزيارته هذه تبدو موسمية، وأنه سيقيم حفلة راقصة لأبناء البلدة، ولهذا تجد السيدة بينيت الفرصة مواتية لأن تقدم بناتها الخمس، ولا سيما الكبرى جين إلى الثري شارلز لعله يعجب بها ويتزوجها، وهنا نتعرف على الفتاة الثانية لعائلة بينيت وهي إليزابيث (كيرا نايتلي) التي تهيئ نفسها أيضا لهذه الحفلة، وهي ذات جمال آخاذ، بشعر أسود، وعينين ساحرتين، وقوام رشيق، وروح متوثبة، إنها موضع الحكاية كلها وبؤرتها الأساسية، إذ كل الأحداث تبدو فرعية ورافدة لحكايتها ولا سيما بعد أن تعرفت على صديق شارلز الذي جاء يرافقه، وهو دارسي (ماثيو ماكفادين) الذي يبدو خجولا وغامضا، وقليل الكلام، ومنعزلا عن الجميع.

أثناء الحفلة الراقصة يتعرف شارلز على جين، ويبدو عليهما الانسجام والإعجاب المتبادل، فيما تحس إليزابيث بميل إلى دارسي، لكنها تسمعه يقول لصديقه إنها قابلة للاحتمال لكنها ليست جميلة كفاية لأغرم بها، وتقع هذه الكلمات موقعا صعبا على إليزابيث التي شعرت بأن كبرياءها قد جرحت، وتكون هذه الكلمات الشرارة التي جعلتها ترغب بتحويل حياته إلى جحيم انتقاما لكلامه، وتتطور الحبكة خلال الفيلم الذي زمنه ساعتين إلى حبكات فرعية أو قصص رافدة لمسار الحكاية الأساسية، ذلك أن شارلز ورفيقه دارسي يرحلان عن المنطقة، وهكذا تنهار العلاقة مع جين، وتكتشف إليزابيث أن دارسي هو المسؤول عن هذا الرحيل وإقناع صديقه

تبدو الحكاية متجددة، ذلك أن مثل هذه الموضوعات مستلة من الحياة الإنسانية، وتعبر تعبيرا صادقا عن خبايا النفس البشرية، وهي موضوعات لا تنتمي للقرن الثامن عشر فحسب بل إلى عالم اليوم رغم كل تعقيداته

الأثير بعدم الزواج من جين لأن عائلتها تبدو متواضعة، ولا تليق بمصاهرته إضافة إلى كونه يعتقد بأن آل بينيت يطمعون في ثروته، في هذه الأثناء يأتي قريب للعائلة، كرجل دين شاب، وهو ويليام كولينز (الممثل توم هولاندر) الذي يبدو مكروها للجميع، ولكن وضعه المالي وقرابته يجعلانه يطلب يد إليزابيث زوجة، والتي بدورها ترفضه، ويساندها والدها في هذا الرفض، وتتواصل الأحداث لنتعرف على سفر إليزابيث إلى بيت أحد أقربائها، إضافة إلى ما سمعته عنه من تصرفات قاسية، ولكن الرجل يظل ساكتا أغلب الوقت فهو على حد تعبيره لا يجيد العلاقات مع الناس ولا الحديث مع النساء، ورغم أن إليزابيث تمتلئ عليه كرها لما يبدو عليه من غرور وقسوة إضافة إلى كلام الوشاة بحقه إلا أن الحق سيظهر في النهاية، وتتعرف على شخصيته الحقيقية وأخلاقه الفضلى، ويفعل سهم الحب مثل ما فعل أول مرة وأكثر، كما أن ذلك الجدال الذي دار تحت المطر وتصفية القلوب بدا له أثر السحر في ترقيق قلب إليزابيث على دارسي الذي لم يمتلئ بالغرور يوما بل بالحب والرقة والشهامة، ذلك أنه أنقذ أيضا بماله وسطوته زواج إحدى أخوات إليزابيث من الفضيحة بعد أن هربت مع



ضابط. ولكن كما يحدث في نهايات القصص السعيدة فإن كل المصاعب تزول، ويمتلئ الجميع بالسعادة والحبور، فها هي الأمر المثابرة السيدة بينيت تجد العرسان يتوافدون على بيتها، وتتزوج جين من شارلز، وإليزابيث من دارسي، وثالثة من ويليام كولينز، ورابعة من الضابط.. ومع انتهاء الفيلم تكون الأشياء مثالية، ويعيش الجميع "في ثبات ونبات ويخلفوا البنين والبنات" على رأي المثل المصري.

عناصر الفيلم الأخرى وتقنياته

تبدو الحكاية إذن متجددة، ذلك أن مثل هذه الموضوعات مستلة من الحياة الإنسانية، وتعبر تعبيرا صادقا عن خبايا النفس البشرية، وهي موضوعات لا تنتمي للقرن الثامن عشر فحسب بل إلى عالم اليوم رغم كل تعقيداته، والدليل على ذلك ما تمتلئ به دور السينما من المشاهدين الذين يتفاعلون مع الأحداث، وأدوار الشخصيات، وخصوصا إذا كان الأمر يتعلق بالمشاعر ومعالجتها، ولا سيما أيضا مع وجود ممثلين على قدر عال من الاحتراف، والتقمص لشخصيات العمل، فممثلة مثل كيرا نايتلي التي قدمت شخصية إليزابيث تبدو على قدر كبير من الصدق في الأداء، والدخول في أعماق الشخصية التي تبعد عنها مسيرة قرنين من الزمان، وقد استطاعت حقا أن تنال النجومية عن دورها هنا، وسيظل يتذكر طلتها الساحرة وأداءها العالي كل من شاهد الفيلم، ذلك أن صورتها تنطبع في الوجدان، ولا يمكن أيضا نسيان الممثل ماثيو ماكفادين في دور دارسي العاشق الخجول والغامض، أما الدور القصير والمؤثر فكان للممثلة جودي دينش في دور الليدي كاثرين الثرية القاسية التي لا تريد لقريبها دارسي أن ينزل عن تواضعه ودمه النبيل ويتزوج إليزابيث. وعلى كل حال فقد بدا أن المخرج جو رايت قد سيطر تماما على إدارة ممثليه، ناهيك عن التنقل

إن موضوعاً مثل الحب سيظل دون شك نبعا لكل الأعمال الفنية الراقية سواء في السينما أو المسرح أو التشكيل والغناء، ذلك أنه موضوع متجدد ينسجم مع الحياة

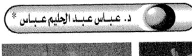
المشوق لنقل جماليات الريف البريطاني، عبر اللقطات الطويلة، واختيار الأوقات المناسبة، ورغم أن قصة الفيلم معروفة بشكل مستهلك من كثرة ما وزعت الرواية وقرأتها الأجيال، إلا أن المخرج قد حرص على أن يجسد أفضل ما يمكن في الشخصيات والمشاهد بمرافقة مقاطع موسيقية تتلاءم وأجواء العمل، كما أن الحس الكوميدي عند السيدة بينيت قد ساهم أيضا في التخفيف من رتابة الحكاية. وعلى كل فإن أفلاما مثل هذا الفيلم تظل عالقة في البال، ذلك أنها تحمل معها عناصر حياتها، في الوقت الذي نشاهد أفلاما حديثة تنتمي إلى الحركة السريعة والقصص اليومية في حياتنا الصاخبة، وسرعان ما تتلاشى من البال مثل فقاعة.

إن موضوعاً مثل الحب سيظل دون شك نبعا لكل الأعمال الفنية الراقية سواء في السينما أو المسرح أو التشكيل والغناء، ذلك أنه موضوع متجدد ينسجم مع الحياة، ويطل على أعماق النفس الإنسانية، فيعيد إليها ألقها، ونبضها الدفاق.

❖ كاتب أردني
yahqaissi@gmail.com

حوارات عمّان

حين يكون السؤال كشفاً





بين (فن السؤال) و(علم السؤال) مسافة، ويبدو أن مَن يصنع السؤال هو الأدرى بضيقها أو سعتها، وهو الأدرى كيف يجعل سؤاله فناً بمذاق العلم أو علماً بمذاق الفن، ويقال: في البدء كانت الكلمة، وفي البدء كان السؤال... ولعل أهمية السؤال تكشف عن جوهر السائل أولاً، ومن ثم تسعى للكشف عمّا بعد.. فليكن السؤال إذن كشفاً أو رؤية أو نبوءة.. وإلا فقد "آن لأبي حنيفة أن يمد رجليه"!

حوارات عمان الثقافية بقسميها (الأول في الرواية والنقد والقصة والفكر والفلسفة. والثاني في الشعر والفن التشكيلي والمسرح) تشكل تلك المسافة التي أشرت إليها آنفاً.. فكانت أسئلة الحوارات والقضايا المطروحة في الميادين المتنوعة، تراوح بين محاولات واضحة للمحاورين في مقاربة الفن، في صياغة المحتوى وإضاءته بالمعرفة التي هي غاية بشرية مقدسة، وتزداد قداسة حين تأتي عبر نوافذ مشرعة للحوار.. (الحوار) الذي هو مشكل الحياة ومشكل الوجود، فجاءت هذه الحوارات.. الأسئلة.. النصوص.. التي نشرتها مجلة عمان تباعاً ثم رأيناها مجتمعة في هذين الكتابين «لتشييد جسور التلاقي والحوار بين مثقفي وطننا العربي الكبير، بعد أن تداعت جسور الوحدة والتضامن، على الأصعدة السياسية والاقتصادية والاجتماعية أيضاً..؛ لأن الثقافة وحدها، وبانحياز المؤمنين بدورها، أثبتت قدرتها على التصدي للمشككين بأن تكون بديلاً للعوامل الأخرى التي أسهمت في فرقة هذه الأمة وتمزيقها، وتهميش دورها، وزعزعة مكانتها» على حد تعبير الأستاذ عبدالله حمدان، رئيس تحرير مجلة عمان الثقافية.

وعلى الرغم من تفاوت مستويات العمق في الحوارات المطروحة، فمن حوارات تحفر في مناطق الجذور لتصل إلى مكنونات دفينة، إلى حوارات اتخذت شكل اليومي والمعتاد من أسئلة الصحافة وبعض الصحفيين الذين لا يستطيعون الإبحار بعيداً عن الشاطئ بأمتار، برغم ذلك كله تظل الحوارات بين دفتي كتاب مرجعاً أساسياً للقارئ المثقف، والأكاديمي والباحث، يجد فيها تأويلات وشروحات لقضايا كثيرة ربما شكلت له عوالم مغلقة في أعمال وإبداعات ومنجزات شخصية ما من هذه الشخصيات...

وقد أجد أن من أبرز سمات هذه الحوارات ذلك الاهتمام النادر بجمع (مغرب الوطن العربي مع مشرقه) إذ عرفنا من خلالها الشيء الكثير عن عدد من مبدعي هذه الأمة من أبناء ذلك الجزء القصي من وطننا.. أولئك الذين راحوا وهم معذورون يلوذون بأقطار العجمة المجاورة لهم، كفرنسا وغيرها، لنشر إبداعهم وإنجازاتهم بعد أن شنأهم أبناء العمومة، لكن هذه الحوارات عادت تمد لهم أيادينا (لتتلاقى الأطراف) على حد تعبير د. عبدالعزيز المقالح في عنوان لأحد كتبه التي تناقش هذه القضية.

وقد أحسن بعض المحاورين إذ صدّروا حواراتهم بسير شخصية وعلمية لشخصيات الحوار الأمر الذي يفتح لك آفاقاً أرحب على الشخصية ومنجزاتها والميادين التي اشتغلت فيها. ويمكن لنا أن نقرأ أيضاً، أن إبداعنا لم يقتصر على مجال دون غيره، فالحوارات تطلعنا على مبدعين عرب في ميادين شتّى (في الشعر، والرواية، والقصة، والمسرح، والنقد، والرسم، والفكر والفلسفة)، وهو ما يطرح سؤالاً جوهرياً على المؤسسة الثقافية الرسمية وغير الرسمية عن غياب مشروعات منهجية مهمة ترعى هذه الإبداعات، وتمنحها وجودها المشروع في المجتمع وأجهزته ومؤسساته، أعني أن العديد من الإبداعات، برغم ثرائها وقيمتها ما زالت حبيسة صالونات النخبة، وغُيِّبت عن الواجهة الثقافية الواسعة! وأظنكم تشاركونني التساؤل حول أسباب حرمان العديد من (مبدعي المسرح والنحت والفن التشكيلي وفن الكاريكاتور، والفكر والفلسفة وعلماء اللغة والتاريخ والعلوم) من صفحتين أو ثلاث في مناهجنا المدرسية أو الجامعية؟! وبالتالي حرمان أبنائنا ومجتمعاتنا من معرفة رؤى فنية وحضارية وإبداعية يطرحها هؤلاء، وإبقائهم يدورون في دائرة من الاجترار والتكرار واللاحرية واللاثقافة. وأستشهد هنا بما جاء في حوار مع د. خالد الكركي (٢٨٣/١) يفضح فيه غياب الاستراتيجية الثقافية، وكيف أصبح طلبة المدارس والمعاهد والجامعات «كمن يحملون أشرطة تسجيل ما إن ينتهي الفصل حتى يقوموا بشطبها لاستعمالها مرة أخرى، وهذا علامة على ذاكرة آلية لا تحاور ما تستمع إليه، ولا تستمتع بما تتلقاه من معرفة؛ لأن الجامعات لا تشهد زخماً ثقافياً خارج المساقات المقررة.. كما أن الجامعات لا تقيم وزناً للفعل الثقافي يرى الطلبة من خلاله أو يستمعون إلى أفضل ما في الشعر والمسرح والفن التشكيلي والقصة..».

إذن نحن بحاجة إلى مزيد من الانفتاح، مزيد من الحوار، مزيد من التجدد والانبعاث.. هذا ما تدعو إليه نصوص الحوارات، وهذه هي مهمة الفعل الثقافي الجاد، وكل مؤسسات المجتمع التي تتبنى هذا الفعل وترعاه.

---

* باحث وأكاديمي اردني
Abbas_176@hotmail.com

اصدارات



الدكتور محمود السمرة يكتب عن «شيخ النقاد في الأدب الحديث»

اعداد:
د. احمد النعيمي *

عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٦، صدر مؤخراً كتاب جديد من تأليف الدكتور محمود السمرة بعنوان «محمد مندور: شيخ النقاد في الأدب الحديث».

يقع الكتاب في (١٥٠) صفحة، ويضم خمسة عناوين هي: سيرة مندور، مندور والنقد العربي القديم، مندور والنقد الفني، مندور والمسرحية، مندور والشعر العربي الحديث».

وإذا كان الدكتور محمود السمرة يصف مندوراً بشيخ النقاد في الأدب الحديث، فإن السمرة نفسه شيخ آخر من شيوخ النقد الأدبي الحديث والمعاصر، فقد كتب في أبرز المواضيع النقدية وأهمها، وتناول بالدراسة والتحليل أبرز النقاد والمبدعين العرب والأوروبيين والأمريكيين، ووضع يده على التحولات الإبداعية والنقدية التي شهدها العالم المعاصر.

والدكتور محمود السمرة مدرسة في التحليل والاستنتاج والتقويم، فهو يمتلك رؤية خاصة وثاقبة في ربط ماضي الظواهر الفكرية والنقدية بحاضرها؛ لذلك نجده يدرس طه حسين، والعقاد، ومندور وغيرهم من أعلام النقد العربي الحديث، كما نجده يدرس أبرز اعلام الأدب الأوروبي ويرصد تحولات هذا الأدب من خلال كتابه «متمردون».

في الفصل الأول من الكتاب الذي بين أيدينا نجد السمرة يروي سيرة مندور، وأسلوب السمرة في ذلك أقرب ما يكون إلى الأسلوب القصصي، ولغته بالغة التأثير، بحيث يبصر القارىء الأجواء التي عاش فيها مندور، كما لو كان شاهداً على حياة الرجل وزمانه.

ويبدو أن نبوغ مندور قد ظهر جلياً أثناء دراسته الجامعية، إذ يروي لنا السمرة أنه في عام ١٩٢٥ تحولت الجامعة المصرية الأهلية إلى جامعة حكومية، وأنشئت كلية الحقوق إلى جوار كلية الآداب. وكان طلبة الكليتين يدرسون معاً في السنة الأولى برنامجاً تحضيرياً، وذات يوم دخل عليهم أستاذهم الدكتور طه حسين، وقال لهم إنه سيلقي عليهم محاضرة في ثلث ساعة عن «الشعوبية وانتحال الشعر». وعلى كل طالب أن يكتب ملخصاً لما يقوله في مدة لا تزيد على خمس دقائق.

وبعد أن انتهوا من كتابة ملخصاتهم حملها الأستاذ، وعاد في اليوم التالي ليعلن لهم أن أحسن تلخيص قرأه هو للطالب محمد عبدالحميد موسى مندور. ودعا الأستاذ الطالب إلى مكتبه، وعلم منه أنه مسجل في كلية الحقوق، وحثه على أن يسجل أيضاً في كلية الآداب، وفي قسم اللغة العربية. وكانت الدراسة في الحقوق في الصباح، وفي الآداب بعد الظهر.

بعد ذلك نجد مندور يسافر إلى باريس، غير أنه يعود منها دون أن يحصل على شهادة الدكتوراه، ثم نجده بعد ذلك يحصل على هذه الشهادة من بلده مصر ففي «عام ١٩٤٣ قدم مندور بحثه لنيل شهادة الدكتوراه من كلية الآداب - جامعة فؤاد الأول. وكانت بإشراف الأستاذ أحمد أمين وعنوانها (النقد المنهجي عند العرب). وهذه الرسالة في النقد القديم وقد زاد عليها، ونشرها في كتاب عام ١٩٤٨» ص٢٧.

في الفصول اللاحقة نجد الدكتور محمود السمرة يناقش آراء مندور الأدبية والنقدية والفكرية بأسلوب شيّق ورؤى ثاقبة، لذلك فإن الذي يقرأ الكتاب يشعر بمعرفة عميقة لشخصية مندور وآرائه.

جملة القول: إن كتاب «محمد مندور (١٩٠٧-١٩٦٥) شيخ النقاد في الأدب الحديث» لمؤلفه الدكتور محمود السمرة كتاب يتتبع سيرة مندور الشخصية، ويناقش آراءه وكتبه وأبحاثه مناقشة عميقة يندر أن نجدها عند أي مؤلف آخر كتب عن مندور.



«قاضي الظل» لـ«عبداللطيف اللعبي»

ضمن منشورات المركز الثقافي العربي في الدار البيضاء، صدرت مؤخراً مسرحية جديدة بعنوان «قاضي الظل» لعبد اللطيف اللعبي، وهي المسرحية التي قامت بترجمتها إلى العربية الزهرة رميج.

تقع المسرحية في (١٣٢) صفحة، وهي تخلو من رصد للشخصيات في صفحتها الأولى، كما تخلو من تحديد لزمان المسرحية ومكانها على نحو ما ألفناه من مسرحيات تصدر في كتب.

غير أن قارئ المسرحية سرعان ما يلاحظ أن ترجمة الزهرة رميج لهذه المسرحية ترجمة موفقة، فلغة الترجمة سهلة وسلسة وعميقة في الوقت نفسه.

يبدأ المشهد الأول من هذه المسرحية بحوار بين العربي التائه وقاضي الظل، وهما شخصيتان محوريتان في هذا العمل المسرحي أراد المؤلف أن يوصل من خلالهما رؤيته للأحداث الإنسانية الراهنة.

ونجد في صدر المسرحية مقدمة كتبها الدكتور يونس الوليدي، وقد ارتأينا أن نعتمد عليها في عرضنا لهذا الكتاب. يقول الدكتور يونس: «عندما تدعو إلى تمارين في التسامح، رغبة في أن تتجاوز الإنسانية ما تتخبط فيه من عنصرية وحقد تطرف، ولا تجد آذاناً صاغية، فإنك تبحث عمن يطبق القانون ويسهر على حمايته، فلا تجد إلاّ قاضي الظل في زمن تحولت فيه الإنسانية إلى سوق تباع فيه الأحلام والضحكات والأعضاء البشرية والأفكار الجاهزة .. وتباع فيه إنسانية الإنسان، خصوصاً إذا كان هذا الإنسان عربياً ضاعت منه لطريق بين الحرية والعبودية، وبين الديكتاتورية وشبه الديمقراطية، وبين الأحلام الجميلة والواقع المر».

ويضيف: «يرسم الشاعر المتميز عبداللطيف اللعبي في مسرحية قاضي الظل عوالم يحتاج قارئها إلى مرونة ذهنية ليمر من الحلم إلى الحقيقة، ومن المجرد إلى المحسوس، ومن المعقول إلى اللامعقول، ومن الواقع إلى الخيال، ومن المقدس إلى الدنيوي».

وعندما يتحدث عن مستوى الترجمة فإنه يقول: «بلغة عربية مشرقة ومناسبة تقدم الأستاذة الزهرة رميج ترجمة لهذه المسرحية، تثبت من خلالها أن الترجمة إبداع وتذوق وإحساس ، ومتى توفرت لها هذه العناصر، كانت بروعة الإبداع الأصل».

ويضيف: «وسيكون للأستاذة الزهرة رميج، من خلال هذه الترجمة، فضل إثارة انتباه عدد من المخرجين العرب والمغاربة إلى ما في نصوص اللعبي المسرحية من إمكانات درامية رائعة لم ينتبهوا إليها عندما كانت هذه النصوص مكتوبة بالفرنسية فقط».

في المشهد الأول من مسرحية «قاضي الظل»، نجد قاضي الظل يجلس في حانوته الصغير، أمامه ميزان، وفوق الرفوف بضائع مبهمة، ثم يقترب العربي التائه من قاضي الظل، ويقول: السلام عليكم. فيرد قاضي الظل: وعليكم السلام.

بعد ذلك يدور بين الاثنين حوار نكتشف من خلاله توجهات المسرحية:

العربي التائه: لم تتح لي الحياة مناسبات كثيرة للضحك.

قاضي الظل: من يسمعك يعتقد انك بائع للألم.

العربي التائه: أتمزح؟

قاضي الظل: صدقني فالألم أيضاً يباع .. بل ويباع بشكل جيد.

العربي التائه: ألا ترى أنك مستهتر قليلاً؟

قاضي الظل: بل أنت الذي تبدو ساذجاً. ثق بي. الألم يعتبر منجماً من ذهب. إنه أكثر ربحاً من الضحك. يحتاج فقط إلى أن يُقدم بطريقة جيدة. يجب أولاً العناية بالتعليب، ثم بالتنميق...

جملة القول: إن مسرحية قاضي الظل لعبد اللطيف اللعبي مسرحية ذات توجهات فكرية تستحق القراءة والنقاش، فأبعادها الإنسانية واضحة المعالم.



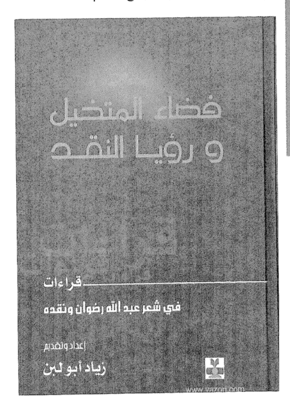
إصدارات

«فضاء المتخيل ورؤيا النقد» لـ «زياد أبو لبن»

عن دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٦، صدر كتاب جديد تحت عنوان: «فضاء المتخيل ورؤيا النقد: قراءات في شعر عبدالله رضوان ونقده» من إعداد وتقديم زياد أبو لبن.

يقع الكتاب في (٢٤٣) صفحة، ويضم ثلاثة أقسام، جاء القسم الأول تحت عنوان: «الشعر» وجمع فيه الباحث الدراسات النقدية التي نظرت في شعر عبدالله رضوان، وجاء القسم الثاني بعنوان «النقد» وجمع فيه الباحث الآراء النقدية التي نظرت في كتابات عبدالله رضوان النقدية، اما القسم الثالث فجاء تحت عنوان «حوار»، وضم حواراً أجرته الدكتورة هند أبو الشعر مع عبدالله رضوان.

يذهب المؤلف في بداية كتابه إلى أن فكرة هذا الكتاب جاءت من خلال متابعته لما نُشر عن عبدالله رضوان من دراسات ومقالات في الصحف والمجلات العربية والأردنية، حيث كانت كتبات رضوان موضع اهتمام الباحث وتقديره،



فكتب عنها، ونشر كثيراً مما كتبه عن تجربته الشعرية في الصحف والمجلات.

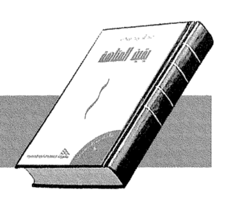
ويضيف المؤلف: «تابعت الملاحق الثقافية في الصحف الأردنية منذ عام ١٩٩٤ حتى الآن، واحتفظ بها جميعاً، ولا يفوتني عدد من أعدادها، فأصبح لدي أرشيف ثقافي يعود إليه أصدقائي كلما دعتهم الحاجة إليه».

ونجد في مقدمة الكتاب ما يُعرفنا بجوانب من حياة الشاعر والناقد عبدالله رضوان، كما نجد تعريفاً بأعماله الشعرية، وأعماله النقدية، فقد شارك رضوان في العديد من المهرجانات والمؤتمرات الأدبية في الوطن العربي، وكان مقرراً للجنة الشعر في مهرجان جرش لعدة سنوات، وكتب في العديد من الصحف والمجلات العربية والأردنية، وكتب عدداً من البرامج الثقافية في الاذاعة الأردنية، وقدم العديد من البرامج الثقافية في التلفزيون الأردني، وشارك في أسرة تحرير مجلة أفكار التي تصدرها وزارة الثقافة، وشغل منصب مدير تحرير لها، وهو الآن رئيس التحرير المسؤول لمجلة «براعم عمان» للأطفال.

كما حاز رضوان على جائزة النقد الأدبي لرابطة الكتاب الأردنيين عام ١٩٨٣ عن كتابه «النموذج وقضايا اخرى»، وحاز على جائزة عبدالرحيم عمر لأفضل ديوان شعر عربي في رابطة الكتاب الأردنيين عام ١٩٩٥ عن ديوان: «يجيئون .. يمضون .. وتظل الحياة».

ونجد مؤلف الكتاب يشير إلى المنهج الذي اتبعه في الكتابة عن أعمال رضوان، فيقول: «عندما جمعت كل ما نشر عن شعر ونقد عبدالله رضوان وجدت كماً هائلاً، فاخترت من الدراسات والمقالات ما هو جاد وعلمي، ونحيت جانباً ما هو مقال صحفي أو دراسة مغرقة في المجاملة، وقد وجدت من الدراسات والمقالات عدداً يستحق أن يخرج في كتاب، يستفيد منه الدارسون والباحثون والقراء .. وقد اتبعت تلك الدراسات مناهج مختلفة ما بين الاسلوبية والتأويلية والبنائية وغيرها، فقمت بترتيبها حسب ما ارتأيت من منهجية الدراسة، فقدمت الدراسة على المقالة في قسمين، الأول عن الشعر والثاني عن النقد، وجاء قسم ثالث هو عبارة عن حوار أجرته القاصة والباحثة هند أبو الشعر مع عبدالله رضوان».

جملة القول: إن كتاب «فضاء المتخيل ورؤيا النقد: قراءات في شعر عبدالله رضوان ونقده» للمؤلف والباحث زياد أبو لبن يجمع معظم ما كتبه الباحثون والدارسون والمبدعون عن تجربة رضوان الإبداعية، لذلك فهو مرجع لا غنى عنه لمن يريد أن يتعرف إلى جوانب هذه التجربة.



«يقين المتاهة» لـ «عبد الحميد شكيل»

بدعم من صندوق دعم الإبداع في مديرية الآداب والفنون التابعة لوزارة الثقافة الجزائرية، وضمن منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، صدر مؤخراً ديوان شعر جديد بعنوان «يقين المتاهة» لعبدالحميد شكيل.

يقع الديوان في (١١٢) صفحة، ويضم عدداً من العناوين، منها: بيان العارف، إضاءة، مرايا، قصائد هاجسة، سبات الأغاني، العبور .. وغيرها.

وفي الصفحات الأولى من الديوان نجد الإهداء، كما نجد في هذه الصفحات مقتطفات ذات مغزى لكل من: النفري، والخليل بن أحمد، وحازم القرطاجني.

ويستطيع قارىء الديوان أن يلاحظ أن قصائده ومقاطعه الشعرية قد تفاوتت من حيث الطول، فثمة قصائد قصيرة وأخرى طويلة، وثمة قصائد حملت عناوين فرعية، كما هي الحال في القصيدة التي جاءت تحت عنوان «قصائد هاجسة»، حيث نجد بعد هذا العنوان عدّة عناوين فرعية، منها: النساء، الطيور، الأشجار، المطر، المرايا، الخيول، الأنهار، الفلوات، الهطول، الطواويس، الأعمار.

ومن الواضح أن للطبيعة حضورها في هذا الديوان، وأن الشاعر يسعى لإعطاء هذا الحضور بُعداً إنسانياً، لذلك نجده يقول تحت عنوان «الأنهار»:

الأنهار
دموع الذين مروا في الصواعق،
ودم من عُمّدوا بصقيع الصباح،
وشهوة الموج المتدفق،
قبيل هبوب نثار الجراح!!» ص٣٢

والشاعر إذْ يعطي الأنهار هذا البعد الانساني، فإنه يعطي الأشجار بعداً آخر، لذلك يقول:

«الأشجار
قامات
مياسة بالفتنة والبلور
تمتد في خلاياي:
صبايا من شجن العطر
وحوريات معصورات
من شفق النور،
فادركني يا شطط الوجد،
ويا نار القلب الطافح،
بشآبيب البرزخ،
ورماد التنور» ص٢٨

وإذا كان الشاعر يجد في الطبيعة ما هو إنساني، فإنه يحاول أن يرى انعكاس الطبيعة في الانسان.. يقول:

النساء
حين تجيء النساء،
مسرجات بالبذخ الأنثوي،
والرغبات؟
ينبت في ظاهر اليد:
عشب وماء!
وفي أمشاج الروح،
تتماهى سماء الفناء» ص٢٦

هكذا نجد عبدالحميد شكيل في «يقين المتاهة» يحاول أن يرصد انعكاس الطبيعة في الإنسان، كما يحاول أن يرى صورة الإنسان في الطبيعة، لكنه - في الأحوال كلها - يحافظ على بعد إنساني في رؤاه الشعرية.

عبد الحميد شكيل
يقين المتاهة

* ناقد وقاص من الأردن



عجز المثقف

غـــازي الذيبـــة *

يكشف صمت المثقفين العرب عن الارتكابات التي تطعن في الثقافة العربية ورموزها، عجزا هائلا في وعي حركة المجتمعات التي يتغنون بانهماكهم في قضاياها ومشاكلها. وقد أفصحت الأزمات التي تعرضت لها ثقافتنا، بشكل أو بآخر، عن بروز نوعيات من المثقفين المرتدين عن تراثهم الثقافي، والمستلبين لما ينتج في الثقافة الغربية تحديدا، تحت أوهام، تؤكد كسلهم الذريع في إنتاج اتصال مع تراثهم الثقافي العربي، سواء من جهة نقده أو من جهة الاستسلام له، وتقديسه.

لقد أفصحت اللغة التي تناول بها بعض مثقفينا قصة الصور المسيئة للرسول (صلى الله عليه وسلم) في صحيفة دانماركية، عن عدم قدرتنا في التناغم مع صوت الاحتجاجات التي رافقت نشرها.. ولم تقدم تصورات المثقفين العرب حول هذه القصة، على كشف المغزى الذي تتخفى وراءه ممارسة من هذا النوع، تتلون بحرية التعبير والنشر، فيما هي تتخطى ذلك بالاعتداء على وعي أمة بكاملها، وتحمل في تضاعيفها شكلا من أشكال الحرب الثقافية المسكونة بما تهجس به المؤسسة الثقافية الغربية، وما ترمي إليه من وراء هذه الممارسة التي أثارت الكثير من الاحتجاجات الشعبية في الدول الإسلامية والعربية وحتى في بعض الدول الغربية.

وإن بدا بعض مثقفينا قادرين على رصد فحوى رسالة الصور، فإنهم ظلوا مسكونين بنظرتهم الباردة في حركة التحليل والقراءة لهذه الحادثة، التي لا يمكن تمريرها دون قراءة تكشف عن قوة الأشكال العنصرية التي تتفاعل داخل الثقافة الغربية، وتهيؤها للانقضاض على أي ثقافة ضعيفة ومصابة بالعجز، والتمركز داخل بيضة التفوق الحضاري والمادي.

ويبدو أن تيار المتدينين في العالمين الإسلامي والعربي، سحب البساط من تحت أرجل المثقفين، وبادر في الرد على ما سموه بالاجتراء على الرسول (صلى الله عليه وسلم)، وحقق نصرا جديدا في اكتساب الحضور داخل مجتمعاتنا، وحضورا مدويا في شكل تفاعله مع كل ما يسيء للحضارة العربية والإسلامية، وكل هذا يبدو في محصلته غريبا على المثقفين العرب، الذين لم يحققوا حتى هذه اللحظة أي نصر بأقل من هذا الحجم في حركة إنتاجهم الثقافي، ويظهرون انفصالا حادا بينهم وبين مجتمعاتهم.

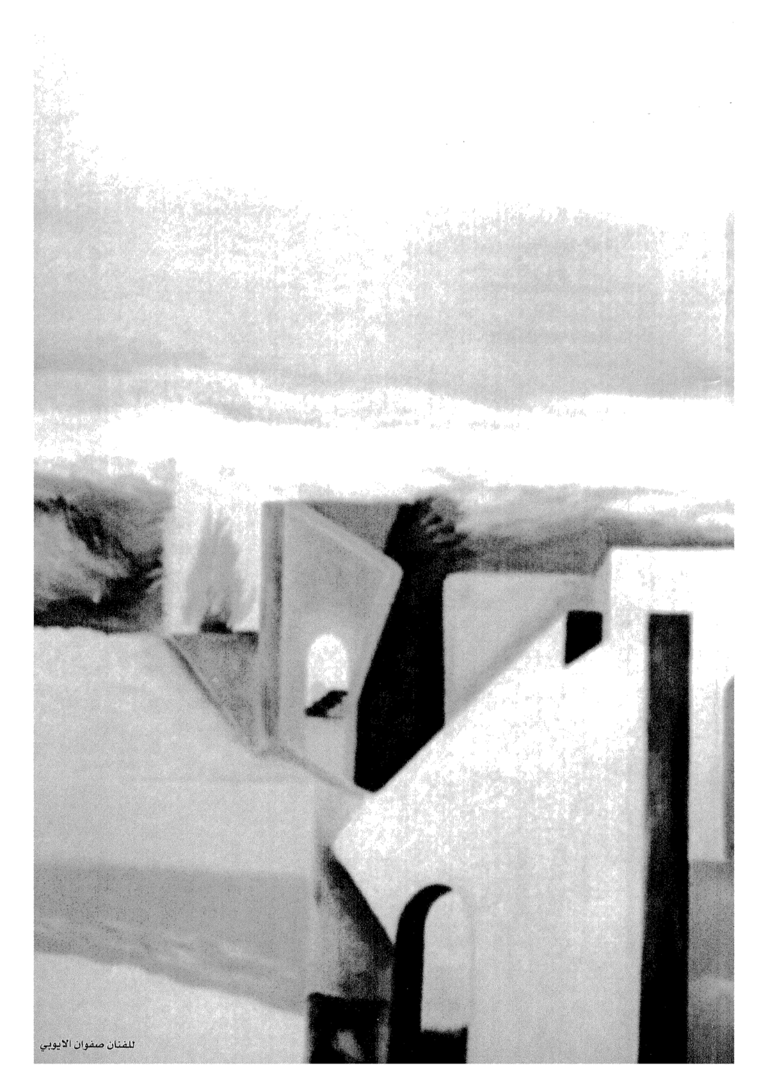
قد تبدو مسلّمة أنه ليس مطلوبا من المثقف ان يكون قائدا سياسيا أو زعيما يعبئ الجماهير، باهتة في مؤداها الحضاري، لكنها في حقيقة الأمر أصبحت ملحة، ونحن نرى ان ساسة العالم ينشغلون بالثقافة وتحولاتها ويدركون ما يكمن في تضاعيفها من قوة تؤثر على المجتمعات وتوجهها وستنهض فيها كوامن الفعل والحركة الحضاريين.

وبينما يغيب مثقفنا عن أي دور فاعل في مجتمعه، فإنه بالتزامه تهميش دوره والبقاء في عتمته القاسية، يحقق زحف قوى أخرى، تأخذ منه هذا الدور، وتقصيه بإرادته، وتفقده خاصيته كمنتج للوعي.

من هنا، فإن هذا المثقف الذي لا يتمكن من قراءة واقعه، وتلمس شغاف قلب مجتمعه، وإدراك حاجاته، ونقده بما يمكّن من تطويره والنهوض به، هو عاجز عن امتلاك أدوات المثقف التي يتسمى بها، وما ينتجه كل يوم في مساحات المادة الثقافية المتنوعة، سواء كانت كتابة أو صورة أو غيرها من مواد الثقافة، لا يغطي معناه الفني كنص ثقافي، ولا يملك في جزء كبير منه الفائدة المرجوة التي تحيل هذا النص، مهما كان شكله، إلى فعل يتغلغل في المجتمع ويشكل فيه وعيا جديدا ومختلفا، يسهم بإنهاضه وتطوير فهمه للحرية والجمال.

---

* كاتب وشاعر اردني
Ghazi65_1@hotmail.com



للفنان صفوان الايوبي


05 AMEER